

Eletty paikka esityksessä

Esittävän taiteen koulutusohjelma
Opinnäytetyö
28.4.2008

Sini-Maria Tuomivaara



TIIVISTELMÄSIVU

Koulutusohjelma Esittävä taide		Suuntautumisvaihtoehto Teatteri-ilmaisun ohjaaja
Tekijä Sini-Maria Tuomivaara		
Työn nimi Eletty paikka esityksessä		
Työn ohjaaja/ohjaajat Soile Rusanen		
Työn laji Opinnäytetyö	Aika 28.4.2008	Numeroidut sivut + liitteiden sivut 41 + 2
<p>TIIVISTELMÄ</p> <p>Opinnäytetyössäni tutkin kahta paikkakohtaista (site-specific) esitystä <i>Siurunmaa</i> ja <i>Kökar</i>. Molemmat teokset ammensivat materiaalina esityspaikoistaan. Työssäni, kysyn miten esityspaikat toimivat esitysten lähtökohtina ja materiaalina, ja minkälaisessa suhteessa esitykset ja esityspaikat olivat toisiinsa nähden.</p> <p>Työni teoreettinen viitekehys tulee paikkakohtaisen teatterin ja esitystaiteen tutkimuksesta. Paikkakohtainen esitys kiinnittää huomion paikkaan, jossa se tapahtuu. Keskeisenä ajatuksena työssäni on se, miten ihminen on ympäristössään ja havaitsee ympäristöään kokonaisvaltaisen kehollisesti. Näitä kehollisia kokemuksia ihminen jäsentää kulttuuristen narratiivien kautta ja rakentaa identiteettiään kertomalla niistä. Työssäni avaan esitysten teon prosesseja ja sitä, mitä materiaalia paikoista syntyi. Sekä <i>Siurunmaassa</i> että <i>Kökarissa</i> paikan kokemisen narratiivit muodostivat olennaisen osan esitystä.</p> <p>Esitysten ja esityspaikkojen suhdetta hahmotan paikan performatiivisuuden kautta. Arkinen tila esityspaikkana sisältää jo itsessään merkityksiä: käyttötarkoituksen, tarinoita, ehdotuksen katsojien ja esiintyjien paikoista jne. Esityksen elementit voivat tukea näitä merkityksiä tai olla ristiriidassa niiden kanssa. <i>Siurunmaa</i> ja <i>Kökar</i> asettuivat suurelta osin yhdenmukaiseen suhteeseen esityspaikkojensa kanssa, mutta sisälsivät myös joitakin ristiriitaisia elementtejä.</p> <p>Työni lopuksi tarkastelen todellisuuden ja fiktion suhdetta <i>Siurunmaassa</i> ja <i>Kökarissa</i>. Paikkakohtaisessa esityksessä faktan ja fiktion, todellisen ja rakennetun välinen jännite on aina läsnä. Esityksen illuusiovaikutus on vahva, mutta arkinen paikka ja esiintyjän keho voivat konkreettisesti aistittavissa olevina vastustaa illuusiota.</p>		
Teos/Esitys/Produktio		
Säilytyspaikka Taideteollisen korkeakoulun kirjasto, Aralis-kirjastokeskus		
Avainsanat Paikkakohtaisuus, site-specific, esitys, narratiivisuus		



Degree Programme in Performing Arts		Specialisation Drama instructor
Author Sini-Maria Tuomivaara		
Title Experienced Place in a Performance		
Tutor(s) Soile Rusanen		
Type of Work Final Project	Date 28th April, 2008	Number of pages + appendices 41 + 1
<p>ABSTRACT</p> <p>This work investigates two site-specific performances: "Siurunmaa" and "Kökar". Both performances drew their material from the sites they were performed in. The work investigates how the sites offered material for the pieces and what the relationship between the performances and the places was.</p> <p>At first, the theory on site-specific performance is introduced. After that, the sites of the performances are shortly described. Then the processes of making "Siurunmaa" and "Kökar", and the kind of material the sites produced are discussed. The main argument in the work is that one is in the environment and perceives it comprehensively with one's body. The bodily experiences are then interpreted through cultural narratives, and through the process of telling one builds one's identity. In both performances, the narratives on experiencing the sites were an integral part of the pieces.</p> <p>The relationship between the performances and the sites is analysed through the notion of spatial performativity. Everyday space as a place of performance is generative in itself. It already contains a variety of meanings, such as use, stories and suggestion of where to situate the performers and the audience, to name a few. The elements of performance can either support or be in conflict with the features of the site. "Siurunmaa" and "Kökar" were mainly in congruence with the sites although both also had some contradictory elements.</p> <p>Finally, the work investigates the relationship between the real and the fictive in "Kökar" and "Siurunmaa". In a site-specific performance, the tension between the found and the fabricated is always present. The illusory effect of the performance is strong, but everyday place and the body of the performer can oppose the illusion.</p>		
Work / Performance / Project		
Place of Storage Aralis Library and Information Center, Helsinki		
Keywords site-specific, performance, narrative		

SISÄLLYS

1	JOHDANTO	1
2	TYÖN LÄHTÖKOHDAT	3
2.1	Tutkimuskysymykset ja työn eteneminen	3
2.2	Paikkakohtaisuus	4
3	PAIKAT	9
3.1	Kökar	9
3.2	Siurunmaa	10
4	ELETTY PAIKKA	12
4.1	Kökar-prosessi	14
4.2	Siurunmaa-prosessi	17
5	MITÄ PAIKOISTA SYNTYI?	20
5.1	Narratiivisuus	20
5.2	Kökar	20
5.3	Siurunmaa	23
6	MITEN ESITYKSET OLIVAT PAIKOISSA?	26
6.1	Ympäristönomaisuus	26
6.2	Esitystapahtuman laajentuminen	27
7	MITEN PAIKAT OLIVAT ESITYKSISSÄ?	31
7.1	Paikan performatiivisuus	31
7.2	Todellisuus ja fiktio	35
8	LOPUKSI	38
	LÄHTEET	42
	LIITTEET	

1 JOHDANTO

Toteutin kesällä 2007 kaksi paikkakohtaista esitystä. Ensimmäisen yksin Siurunmaan kylään Sodankylään ja toisen osana työryhmää Kökariin Ahvenanmaalle. Toinen versio *Kökar*-esityksestä nähtiin myös Turussa marraskuussa 2007 nimellä *Kökar II – (matka)kertomus*. Molemmat teokset ammensivat materiaalinsa esityspaikoistaan. Myös ennen näitä kahta teosta olen ollut kiinnostunut muuhun kuin teatterikäyttöön varsinaisesti tarkoitetuista tiloista teatteriesityksen tapahtumapaikkana. Vuonna 2004 ohjasin Teatteri Naamio ja Höyhenelle esityksen *Annan 7 elämää*, joka esitettiin Tenalji von Fersenin Myllysalissa Suomenlinnassa. Reviiri-ryhmän¹ kanssa teimme tammikuussa 2007 fysikaalisia ja matemaattisia ilmiöitä ja teorioita käsittelevän esityksen *Rajoitetusti heilahteleva* Ursan tähtitorniin Helsingin Kaivopuistoon.

Viehtymykseni arkisiin paikkoihin teatterintekijänä liittyy ajatukseen siitä, että arkiset tilat kantavat mukanaan hyvin paljon erilaisia merkityksiä liittyen muun muassa paikan käyttötarkoitukseen, arkkitehtuuriin ja ihmisiin, jotka sitä käyttävät. Teatteria varten rakennetut tilat taas ovat lähtökohtaisesti merkitykseltään 'tyhjiä' (vrt. Kaye 2001 26-27), jotta vasta lavastuksen, puvustuksen, tekstin, musiikin, näyttelijäntyön jne. avulla voidaan rakentaa käsillä olevan esityksen maailma ja merkityssuhteet.² Kun teos syntyy osaksi arkista tilaa, muodostuvat paikkakohtaisen (site-specific) esityksen merkitykset vuorovaikutuksessa käsillä olevan tilan kanssa. Paikkakohtaisen esityksen ei tarvitse,

1 Esittävän taiteen yhteisön Reviirin muodostavat Stadian Esittävän taiteen linjalla Teatteri-ilmaisun ohjaajiksi (amk) opiskelleet Sini Bask, Petra Päivärinne, Silja Heikkilä, Raisa Ekoluoma, Riitta Koukku sekä kirjoittaja.

2 Toisaalta, kuten Annette Arlander on todennut, eivät edes mustat seinät ole neutraaleja vaan edellyttävät tehokasta tekniikan käyttöä ja virittävät tietynlaisen tunnelman (Arlander 1998, 24).

kuten teatteritilassa tapahtuvan esityksen, täyttää tyhjää tilaa valoilla, lavastuksella, puvustuksella ja näyttelijöillä, vaan ympäristöstä tulee osa esitystä (Houston & Nanni 2006, 7).

Kökar ja *Siurunmaa*³ -prosesseissa havaitsin minua erityisesti koskettavan ja kiinnostavan arkinen paikka elettyinä ja koettuna ympäristönä. Mukaan astuivat ihmiset, jotka paikkaa käyttävät tai ovat käyttäneet. Kathleen Irwinin (2007, 10–11) mukaan paikkakohtaisten esitysten yksi materiaaalilähde on yhteisö, jolla voi nähdä olevan jonkinlainen omistus- tai käyttöoikeus paikkaan. Tällainen yhteisö eli äitini, isäni ja äitini sisarukset ja heidän muistonsa ja tarinansa lapsuudesta Mäntylän tilalla muodostivatkin tärkeimmän elementin *Siurunmaa*-esityksessä. Myöskin taiteilijaryhmä, joka tekee esityksen, voi muodostaa Irwinin kuvaaman yhteisön suhteessa paikkaan. *Kökar*-esitys rakentui meidän työryhmäläisten omille kokemuksille Kökarista ja sille, miten Kökar resonoi meissä, mutta myös luetulle, nähdylle, kuullulle ja muuten aistitulle, ja sitä kautta tulkitulle Kökarille ja kökarilaisille.

Vaikka molempien esitysten lähtökohtana oli esityspaikka, poikkesivat *Kökar* ja *Siurunmaa* sekä prosesseina että esityksinä toisistaan. *Siurunmaa* oli minulle entuudestaan tuttu ja merkittävä paikka. Tiesin, että esityksen yleisön muodostaisi perheeni ja sukulaiseni. Työskentelin yksin. Kökarissa olin vierailijana, turistina ja esitys toteutettiin kuuden hengen työryhmällä. *Siurunmaa* koostui viidestä nauhasta, jotka oli sijoitettu eri puolille äitini kotitilaa. Nauhoilla äitini ja hänen sisaruksensa kertoivat muistojaan liittyen kotitilaansa. Muistelujen väliin ja päälle olin leikannut musiikkia, äänimaisemia ja efektejä. Nauhat oli sijoitettu niin, että tarinoinnit ja paikka kommunikoivat keskenään. *Kökar* oli ulkotilassa liikkuva ja tapahtuva esitys, joka koostui pitkälti toisiaan seuraavista monologeista. Reitillään yleisö kohtasi myös puhumattomia hahmoja, ikään kuin kuvia maisemassa. Esitys päättyi meren rannalle yhteiseksi tarkoitettuun kiitosrituaaliin.

3 Koska molemmissa teoksissa esitys on nimetty paikan mukaan, jossa se tapahtuu, mainitsen tässä selvyys vuoksi, että aina kun *Siurunmaa* tai *Kökar* on kirjoitettu normaalifontilla, viitataan paikkaan, ja aina kun *Siurunmaa* tai *Kökar* on kirjoitettu kursivilla, viitataan esitykseen.

2 TYÖN LÄHTÖKOHDAT

2.1 Tutkimuskysymykset ja työn eteneminen

Opinnäytetyössäni tarkastelen *Siurunmaa* ja *Kökar* -esityksiä, avaan esitysten tekoprosesseja sekä pohdin kyseisten esitysten suhdetta paikkoihin, joista käsin ne syntyivät ja joissa ne esitettiin. Työlläni etsin vastauksia kysymyksiin: miten kyseiset esityspaikat toimivat esitysten lähtökohtina ja materiaalina, ja minkälaisessa suhteessa esitykset ja esityspaikat olivat toisiinsa nähden?

Luvussa 3 esittelen paikat eli Siurunmaan ja Kökarin, joihin ja joiden pohjalta esitykset rakentuivat. Luku 4 Eletty paikka käsittelee esitysten tekemisen prosesseja sekä valottaa ympäristöestetiikka Arnold Berleantin ajatusten kautta sitä, kuinka ihminen on maailmassa ja havaitsee ympäristöään kokonaisvaltaisen kehollisesti.

Näistä kokemuksista ihminen rakentaa identiteettiään ja minäkertomusta. Keskeisellä sijalla molemmissa esityksissä olivat tarinat, jotka syntyivät paikasta. *Siurunmaa* kertoi yksittäisten ihmisten muistojen kautta Mäntylän tilan menneisyydestä, *Kökar* taas kertoi saaresta ja sen ihmisistä meidän vierailijoiden kokemuksessa. Luvussa 5 tarkastelen paikoista syntynyttä materiaalia narratiivisuuden kontekstista käsin.

Luvussa 6 kirjoitan siitä, miten esitykset tapahtuivat esityspaikoissaan. *Kökar* koostui monologeista, esityksellisistä hahmoista ja kuvista. Yleisö kulki esiintyjien opastamana kohtauspaikasta toiseen. *Siurunmaa*-teoksessa katsojat etsivät kartan avulla eripuolille Mäntylän tilaa sijoitetut nauhat. Nauhoilla äitini ja hänen sisaruksensa kertoivat muistoja kotitilastaan. Luvussa 6 pohdin myös sitä missä määrin *Siurunmaata* voidaan pitää esityksenä, siinä kun ei ollut varsinaisia eläviä esiintyjä ollenkaan.

Luvussa 7 vaihdan näkökulmaa ja tarkastelen esityksiä paikasta käsin.

Paikkakohtaisessa esityksessä paikka toimii esityksellisenä eli performatiivisena. Se sisältää itsessään paljon informaatiota ja tuottaa merkityksiä. Paikkaan tehty esitys luo uuden merkityskerroksen ja muodon paikan päälle. Esitys voi olla ristiriidassa tai myötäillä paikasta ennestään löytyviä merkityksiä ja muotoja. Esitys on fiktiivinen, mutta paikka edustaa arkista todellisuutta. Luvussa 7 pohdin paikan performatiivisuutta, mutta myös löydetyn ja rakennetun eli faktan ja fiktion suhdetta *Siurunmaan* ja *Kökarin*

kohdalla.

Teoreettisina lähteinä opinnäytetyössäni käytän paikkakohtaisia (site-specific) esityksiä käsitteleviä artikkeleita ja kirjallisuutta, kuten Kathleen Irwinin väitöskirjaa *The Ambit of Performativity* (2007), jossa hän tutkii paikan performatiivisuutta ja Mike Pearsonin kirjaa *"In comes I"* (2006), joka käsittelee esitystä, muistia ja elettyä paikkaa.

Teoreettista viitekehystä laajennan myös ympäristöestetiikan ja sosiaalipsykologian suuntaan.

Olen liittänyt työhöni myös useita valokuvia Siurunmaasta ja Kökarista, joilla pyrin luomaan lukijalle kuvaa siitä, miltä paikoissa todella näytti. Valitettavasti *Kökar*-esityksestä minulla ei ole kuvamateriaalia, koska esityksessä paikalla oli vain videokuvaaja.

2.2 Paikkakohtaisuus

Miksi pyytää ihmisiä tulemaan tiettyyn paikkaan, ellei tuolla paikalla ole mitään merkitystä, ellei se jo itsessään ole jollakin tapaa kiinnostava perusta juuri tälle esitykselle? (Arlander 1998, 19.)

Esityksen tekeminen arkisiin tiloihin voidaan nähdä osana esityksen maailmankuvaa. Henkilökohtaisesti en ole koskaan tuntenut oloani täysin kotoisaksi teatteritiloihin luotavissa fiktiivisissä maailmoissa, varsinkaan silloin, jos katsoja on jätetty neljännen seinän taakse istumaan. Hyvin usein nämä maailmat pyrkivät olemaan realistisia eli luomaan mimeettisen kuvan todellisuudesta (Houston & Nanni 2006, 7). Teatterin kuvaama todellisuus on kuitenkin karsittua, yksinkertaistettua ja kohotettua eli dramatisoitua.⁴ Tarinan muoto näyttämöllä on usein teatterin perinteen mukaan aristotelinen, jolloin keskeisellä sijalla ovat henkilöhahmot ja näiden väliset ristiriidat. Monisäikeinen, eletty todellisuus pelkistyy sujuvan juonenkuljetuksen ja ristiriitaisuudessaankin eheiden luonnekuvausten ja kehityskaarien tuottamaksi mielihyvän tunteeksi. Dramaattiselle tekstilähtöiselle teatterille on paikkansa, mutta koska se ei kiinnosta minua muotona, olen etsiytynyt toisenlaisten lähtökohtien pariin.

4 Kuten itseasiassa tieteellinen kirjoittaminenkin. Kirjoittaja pyrkii luomaan eheän kokonaisuuden, ajatuksellisen jatkumon, jota lukijan on helppo seurata ja joka suostuttelee lukijan hyväksymään esitetyt havainnot ja mielipiteet järkevinä ja loogisina.

Arkisten paikkojen käytön taustalla vaikuttavat käsitykseni todellisuuden monimutkaisuudesta, moniäänisyydestä, arkisen elämän merkityksellisyydestä, todellisten ihmisten tarinoiden tärkeydestä, luonnon kauneudesta ja jokapäiväisen näkemisestä tai kokemisesta toisin. En halua tarjota katsojille pelkästään pakopaikkaa omasta arkitodellisuudestaan ja pääsyä illuusion lumoukseen, kuten yksi teatterin perinteisesti keskeinen elementti/tavoite määritellään.⁵ Sen sijaan olen kiinnostunut tarjoamaan toisenlaisen kosketuksen arkitodellisuuteen, tuomaan kerronnallisia, liikkeellisiä, musiikillisia ja esityksellisiä elementtejä arkiseen ympäristöön, ja sitä kautta herättelemään katsojien kykyä havainnoida omaa todellisuuttaan monipuolisesti. Luonnollisesti olen myös kiinnostunut lisäämään omaa herkkyyttäni ympäristön havainnoinnissa.

Usein puhutaan ns. löydetyistä tiloista (found spaces), kun esityspaikkoina käytetään muita kuin teatteria varten rakennettuja tiloja, kuten vanhoja tehdasrakennuksia, puistoja tms. (esim. Arlander 1998, 27, Irwin 2007). Termi 'löydetty tila' mielestäni kuitenkin sisältää "kolonialistisen" sävyn samalla tavoin kuin puhuttaessa löydetyistä mantereista tai heimoista. Ikään kuin tilaa tai heimoa ei olisi ollut ennen kuin taiteilija tai tutkimusmatkailija sen löytää. Esityksessä käytetyt tilat ovat kuitenkin poikkeuksetta olleet jossain muussa käytössä aiemmin. Tämän vuoksi puhun arkisista tiloista, kun viittaaan paikkoihin, joissa esityksiä tehdään, mutta joita ei varsinaisesti ole tarkoitettu teatterikäyttöön.

Anglo-amerikkalaisista taideteorioista tulleen käsitteelle 'site-specific' ei ole vakiintunutta suomennosta. Sitä suomennetaan mm. paikkasidonnaiseksi, paikkalähtöiseksi, paikkaerityiseksi tai paikkakohtaiseksi, tai sitten pitäydytään englanninkielisessä termissä. Kuitenkaan edes englanninkielisessä maailmassa teatterin yhteydessä käytettäessä 'site-specific' ei ole selkeästi tietäntyyppisiin esityksiin viittaava termi, vaan sitä voidaan käyttää hyvin monenlaisista esityksistä. Tämä on johtanut tarpeeseen muodostaa useita uusia, tarkentavia käsitteitä. (Irwin 2007, 12–13.) Itse käytän työssäni termiä paikkakohtainen, koska mielestäni se kuvaa parhaiten tekemiäni esityksiä. Miellän, että eri suomennoksilla on sävyerot. Paikkasidonnainen on voimakkaimmin paikkaan kiinnittynyt: sitä ei voi erottaa paikasta ilman, että esitys kokonaan muuttuu. Paikkalähtöinen taas on löyhimmin paikkaan sidoksissa.

5 Esimerkiksi näyttelijä-kirjailija Reidar Palmgren korostaa Teatteri-lehdessä 1/2008 teatterin illuusioluonnetta ja toteaa tykkäävänsä "hyvistä tarinoista" sekä antautumisesta näytelmämaailmalle (Mäkinen 2008).

Paikkakohtainen asettuu näiden välille.

Jos teatteritilassa merkitykset luodaan teatterin eri elementtejä, kuten lavastusta, puvustusta jne. käyttäen, arkinen paikka sisältää jo itsessään merkityksiä: käyttötarkoituksen, tarinoita, kokemuksia, ja fyysisen ympäristön eli ”lavastuksen”, joita tekijä voi käyttää tai olla käyttämättä. Kärjistetysti sanoen paikka on kuin tarjotin pullollaan mahdollisuuksia, joista ”laiskanpulskea” esitystaiteilija voi poimia parhaat päältä. Kaikkea niitä ei voi käyttää, muttei myöskään pyyhkiä pois, ja siksi arkisten paikkojen käyttö esityspaikkana sisältää usein paikan ylenmääräisyyden, ikään kuin vuotamisen esitykseen (Stedman 2006, 48). Erityisesti ulkotilat ja luonnon ympäristö voivat olla niin täynnä erilaisia pintoja ja muotoja, materiaaleja ja suhteita, rakennettuja ja rakentamattomia elementtejä, että katsoja joutuu itse määrittelemään, mihin ja mitä katsoo, minkä kokee itselleen merkitykselliseksi. Tekijät eivät välttämättä edes pyri kohdistamaan katsojan huomiota yhteen tapahtumaan tai kohtaan, kuten perinteisessä teatterissa.

Siurunmaassa paikan ylenmääräisyys vaikutti erityisesti ulkotiloissa, mutta myös rakennusten sisällä olevissa kuuntelupisteissä. Ulkotiloissa tapahtuvia kuuntelutilanteita en taitelijana voinut, enkä halunnut kontrolloida (Kuva 1). Katsoja-kuuntelija sai vapaasti vaeltaa ympäristössä tai antaa katseensa vaeltaa. Kaikki muut paikalle sattuneet ihmiset, eläimet ja tapahtumat muodostuivat osaksi kuuntelutilannetta. Myöskin sisätiloissa tapahtuva kuuntelu saattoi katketa tai häiriintyä, kun joku muu avasi oven tai ulkoa kuului juhlimisen ääniä. Yleisö muodostui äitini sisaruksista ja puolisoista, heidän lapsistaan ja lastensa perheistä. Näin ollen kaikki paikalla olijat olivat jo valmiiksi täynnä kokemuksia *Siurunmaasta* ja *Mäntylän* talosta. Kaikki nämä omat henkilökohtaiset kokemukset, narratiivit, asenteet ja tavat aistia tuttua ympäristöä väistämättä vaikuttivat kuuntelemiseen. *Kökar* tapahtui kokonaisuudessaan ulkona ja yleisellä paikalla. Emme voineet kontrolloida sitä, kuka ajoi autolla tai pyörällä ohitse esityksen aikana, emmekä myöskään ympäröivää luontoa, kasveja, eläimiä ja säätä. Kaikki ympäristössä tapahtuva tuli osaksi esityksen tapahtumia.



Kuva 1. Sofia (vas.) kuuntelee Joki-nauhaa Siurunmaa-esityksessä, kun Anna (oik.) tulee uittamaan koiria ja Saana tulee valmistautumaan uimaan. Kuvaaja Juha Honkala

Vaikka paikkakohtainen esitys on viety pois perinteisestä teatterirakennuksesta, kantaa se silti mukanaan teatteriesityksiin liittyviä sääntöjä, kuten että esitykseen kuuluvat näyttelijät ja katsojat tai että esiintymistila on erotettu selvästi katsomistilasta.

Paikkakohtaiset esitykset joutuvat kuitenkin määrittämään oman asemansa suhteessa näihin sääntöihin joko pitämällä niistä kiinni, luomalla uusia sääntöjä tai tekemällä molempia. (Wilkie 2002, 255–256.) Katsojia voidaan opastaa eri tavoin käsillä olevan esityksen sääntöihin, esimerkiksi antamalla suoraan toimintaohjeita tai lukuohjeita tai johdattamalla katsojaa hienovaraisemmin.

Kökarissa katsojia opastettiin sanallisesti sekä esityksen alussa että sen aikana siitä, mihin mennä tai mitä tehdä seuraavaksi. *Siurunmaassa* käytin sekä sanallista, kirjallista että graafista ohjeiden antoa. Kerroin lyhyesti juhluvieraille nauhoista ja niiden sijainneista. Olin myös merkitnnyt kuuntelupisteet karttaan, jonka kiinnitin päätalon oveen. Tämän lisäksi oli sijoittanut jokaiseen pisteeseen yksinkertaiset kirjoitetut ohjeet (Kuva 2).



Kuva 2. Riihelle ja joen varressa sijainneille kuuntelupaikoille oli vienyt ämpärit. Niiden sisällä oli korvalappustereot ja kannessa ohjeet. Kuvaaja Juha Honkala.

Paikkakohtainen esitys siis kiinnittää huomion paikkaan, jossa se tapahtuu.

Paikkakohtaisessa esityksessä arkiset, ei esteettisiksi mielletyt paikat voivat tulla uudella tavalla esiin.⁶ Se voi toimia vastalääkkeenä normaalille turtumuksen tilalle, jonka vallassa yleensä elinympäristöäni huomioin, tai pikemminkin en huomioi. Arnold Berleantin sanoin:

Ei ihmisen maailma kuitenkaan ole köyhä tai niukka. Sen mahdollisuudet ovat paljon moninaisemmat kuin tavallisesti ymmärrämmeekään, me kun tarkastelemme sitä usein herkkyydettömyydestä sokeina tai kiivaasti yhteen päämäärään pyrkivinä laput ohimoilla kuin ravihevosella. (Berleant 2006, 110.)

6 Esteetikko Arto Haapala erottaa arkisen ja ei-arkisen, johon muun muassa esteettinen ja taiteellinen kuuluvat, siten, että arkisen ominaisuuteen kuuluu se, että se on huomaamaton. Arkinen ei poikkea totusta ja ikään kuin katoaa arkisuuteensa, kun taas esteettinen ja taiteellinen vieraudessaan nousevat esiin ja vaativat erityistä huomiota osakseen. (Haapala 2006, 136–141.)

3 PAIKAT

3.1 Kökar

Kökar on Ahvenanmaan maakunnan eteläisin ympärivuoden asutettu kunta. Talvisin asukkaita on noin 300, mutta kesäisin kesäasukkaat ja turistit valtaavat saaren. Muun Ahvenanmaan tavoin Kökar on ruotsinkielistä aluetta. Vain osa saarelaisista puhuu myös suomea.

Viimeisenä etappina ennen Itämeren ulappaa Kökar toimi keskiajalla satamapaikkana kansainvälisillä laivareiteillä sekä tärkeänä kalastusalueena. Silloin Kōkariin perustettiin myös fransiskaanihuostari. Varhaisimmat löydöt asutuksesta Kōkarilla sijoittuvat pronssiaikaan. Otterbötenissä on nähtävissä 1100-luvulta ennen ajanlaskun alkua olleiden hylkeenmetsästäjien asumusten jäänteiden muodostamia kivikehiä.

(www.kokarkultur.com)

Luonto Kōkarissa on karua saaristoluontoa: paljaita kalliota, katajikkoja, lahtia ja niemiä. Tämän lisäksi saarilla on yllättävän paljon metsää sekä ihmisen maatalouskäyttöön muokkaamia niittyjä ja peltoja. Saaren luonnossa liikkuessakin täytyy huomioida kaksi ihmiselle vaarallista eläinlajia, joita on Kōkarissa runsaasti: puutiainen levittää borreliosia ja kumlingen tautia ja kyy on purressaan vaarallinen.

Kōkarin perinteinen elinkeino kalastus on hiipunut, koska kalaa ei Itämeressä Kōkarin ympärillä juurikaan ole. Syynä tähän saarelaisten mukaan ovat Pietarin jätevedet, jotka tulevat merivirtojen mukana saaren edustalle. Samoin hylkeet syövät kaloja. Tärkeimmäksi elinkeinoksi on noussut turismi. Monet työskentelevät myös reittilaivoilla.

Koska saarella ei ole kouluttautumismahdollisuuksia, lapset muuttavat jo yläasteen jälkeen pois saarelta. Syntyperäiset kōkarilaiset ovat tottuneet tähän ja vanhemmat jäävät saarelle. Muualta muuttaneet lähtevät kuitenkin usein lastensa mukana silloin pois.



Kuva 3. Tuulivoimala "Mika" Kökarissa. Kökar-esityksessä yleisö käveli tien "Mikalle" ja takaisin. Kallioilla reitin varrella oli erilaisia hahmoja, tuulivoimalan luona Turistin I monologi ja matkalla alas Nuoren naisen monologi. Kuvaaja Marko Rumbin.

3.2 Siurunmaa

Siurunmaan kylä sijaitsee Lapin läänissä, Sodankylän kunnassa, Savukoskentien varressa noin 12 kilometriä kuntakeskuksesta Sodankylästä itään. Kylässä ei ole mitään palveluja. Lähin koulu on 9 kilometrin päässä Kelujärven kylällä ja lähin kauppa Sodankylässä. Kauppa-auto kulki Siurunmaassa aina 2000-luvulle asti, mutta on sittemmin lakkautettu. Vuonna 2007 kylässä oli 54 asukasta.

Siurunmaan kylän paikalla on asuttu jo vuosisatoja. Lapin sodan jälkeen kylä jouduttiin rakentamaan täysin uudelleen, koska saksalaiset polttivat Siurunmaan kaikki rakennukset, kuten suurimman osan muutakin Lappia vetäytyessään jatkosodan

jälkimmäisissä. Vain viljan kuivaukseen tarkoitettu riipi ja yksi asuintalo jäivät Siurunmaassa palamatta. Lapin sodan aikana kylän väki joutui evakkoon Lohtajalle, Keski-Pohjanmaalle. Siellä rintamalta lomalla ollut isoisäni tapasi isoäitini. Sodan päätyttyä isoäitini seurasi isoisääni Siurunmaahan, ja he perustivat perheen. Perheeseen syntyi neljä lasta sen lisäksi, että isoäidillä oli yksi lapsi edellisestä avioliitosta.

Mäntylän talo⁷, jonka isoisäni Onni Onnela rakensi perheelleen, sijaitsee aikalailla kylän keskellä. Pihapiiri käsittää päärakennuksen, makasiini- ja liiterirakennuksen sekä navetan, jonka yhteydessä ovat myös sauna ja talli (Kuva 4). Maantie toisella puolella kiemurtelee Kelujoki, jonka rannassa on isoisan vanha paja, nykyään se on äitini veljen varastona. Tilaan kuuluu myös pelto- ja niittymaita sekä metsiä. Nykyisellään pellot on vuokrattu saman kylän ainoalle päätoimiselle maanviljelijälle, joka kasvattaa niillä rehua lihakarjalleen.

Esityksen teon aikaan päärakennuksessa asui perheen kuopus, äitini veli. Toinen veli asui maantien toisella puolella joen varressa perheelleen rakentamassaan talossa. Muut sisarukset eivät enää asuneet kotikylässään.



Kuva 4. Ilmakuva Mäntylän tilasta 60-luvulta. Pihapiiri on edelleen samanlainen.

⁷ Rakkaalla lapsella on monta nimeä ja niin myös kotitilalla. Mäntylä on talon virallinen nimi, mutta harva kutsuu sitä siksi. Kun haastattelin äitini sisaruksia, ilmeni, että kotitilaan viitattiin nimillä Papan talo, Papan tykönä, Siurunmaa, Onni-papan talo, koti. Itse olen oppinut tuntemaan paikan nimellä Papan tykönä.

4 ELETTY PAIKKA

Objektivoitu ympäristö, se ulkopuolellani olevaksi väitetty, on filosofisen mieli-ruumis -dualismin viimeisiä johdannaisia. (Berleant 2006, 90.)

Kun olen missä tahansa paikassa, en koe sitä ensisijaisesti silmän kautta näkemällä. Paikan eri ominaisuudet, kuten massa, koko ja syvyys, todentuvat minulle, kun liikun, hengitän ja toimin. (Berleant 2006, 105.) Mutta kun puhun ympäristöstä, paikasta, tilasta, puhun ikään kuin ne olisivat irrallaan minusta tai minä olisin irrallaan niistä. Ne ovat aistieni kohteita, objekteja. Kieli vie väistämättä kaiken, mistä puhun etäälle minusta. Tämä tapahtuu siksi, että kieli toimii symbolisella tasolla eli viittaa aina sellaiseen, joka ei ole läsnä siinä itsessään. Ympäristöestetikko Arnold Berleant tarttuu tähän kielen ongelmaan. Hän toteaa, että monet termit, joilla ympäristöstä puhutaan, vahvistavat ympäristön ja itsen mieltämistä erillisiksi kokonaisuuksiksi. Hänen mukaansa yksilö ja ympäristö kuitenkin muodostavat jatkumon. (Berleant 2006, 91–97.)

Kotini, asuntoani tai huoneeni määrittää ja rajaa yksilöllistä tilaani ja maailmaani. Maisema, jossa kävellessäni, ajaessani tai lentäessäni liikun, on myöskin oma maailmani, joka järjestyy ymmärrykseni kautta, hahmottuu liikkeitteni avulla ja vaikuttaa lihaksiin, reflekseihini, kokemuksiini ja tietoisuuteeni samalla kun yritän saada sen hallintaani. (Berleant 2006, 90.)

Ympäristö koetaan siis moniaistisesti ja kehollisesti kokonaisvaltaisesti. Ranskalaisen filosofin, Maurice Merleau-Pontyn ajattelussa ihmisen kehollisuus on keskeisessä asemassa. Ihminen ei voi eristäytyä maailmasta sen objektiiviseksi tarkkailijaksi vaan havaitsee aina maailmaa kokemuksensa kautta. Ihminen on kehollinen olento ja on kehona maailmassa. Näin ollen myös tietoisuus on sidottu kehoon.

(http://en.wikipedia.org/wiki/Maurice_Merleau-Ponty)

Näkyvänä ja liikkuvana ruumiini kuuluu olioiden joukkoon, se on yksi niistä, se on osa maailman kudosta ja sillä on olion yhtenäisyys. Mutta kun se näkee ja liikkuu, se pitää muut oliot kehässä ympärillään, ne ovat hänen liitännäisenään tai jatkeenaan, ne ovat painuneet hänen lihaansa, ne ovat osana hänen täyttämäänsä määrittymistään, koko maailma itsessään on samaa rakennusainetta kuin hänen ruumiinsa. (Merleau-Ponty 1967/1993, 22.)

Keho koetaan aina liikkeessä olevana (body-of-motion) tai pikemminkin itse liikkeenä,

ei erillisenä liikeinstrumenttina. Keho, tietoisuus ja liike eivät ole erillisiä, vaikka ne joskus vaikuttavat siltä. (Fraleigh 1987, 11–13).

Ympäristössä erottamattomasti sisällä oleva keho-mieleni siis kokee, luokittelee ja järjestää aistimuksia ja antaa niille merkityksiä. Mallit järjestelyyn ja luokitteluun ja jopa havaitsemiseen olen oppinut sen kulttuurisen ja sosiaalisen ympäristön kautta, jossa olen kasvanut. Berleantin (2006, 106) mukaan ”havaitseminen on yhtä kulttuurisidonnaista kuin mytologia, vaikka saatammekin pitää omia uskomuksiamme niistä kummastakin objektiivisesti pätevinä”.

Paikka todentuu minulle pelkästään elämisen ja kokemisen myötä. Kokemani havainnot tallentuvat keho-mieleeni ja vaikuttavat suoraan uusiin kokemuksiin. Tallentuneet muistot järjestyvät ja linkittyvät kulloinkin vallitsevan syy-seuraussuhdekäsitykseni mukaan, ja liittyvät osaksi kertomustani 'minästä' ja siitä, mitä on olla 'minä' ja 'minuna' kokea kukin tilanne ja paikka. Muistoni, uskomukseni ja assosiaationi ovat läsnä jokaisessa kokemuksessa jokaisesta paikasta. Näin ollen, kun taitelijana menen johonkin paikkaan aikomukseni valmistaa sinne teos, olen erottamattomasti sidottu omaan kokemukseeni paikasta.

Kökarissa ja *Siurunmaassa*, jotka molemmat olivat paikkakohtaisia teoksia, paikan kokeminen tuotti esitysten materiaalit. *Kökarissa* ensisijaisia olivat meidän työryhmäläisten omat kokemukset. Niiden kautta peilasimme myös Kökaria ja kökarilaisia. Työstimme kokemuksiamme päivittäin kehotyöskentelyllä, keskustelemalla ja esitystä rakentamalla.

Siurunmaassa en käyttänyt materiaalina omia kokemuksiani, vaikka alunperin aion myös niin tehdä, vaan haastattelin äitiäni, isääni, tättäni ja enojani ja kysyin heidän kokemuksiaan Mäntylän tilasta ja Siurunmaasta, missä he olivat viettäneet suuren osan lapsuuttaan tai nuoruuttaan. Väistämättä omat kokemukseni kuitenkin vaikuttivat siihen, mitä haastatteluissa kysyin heiltä ja ylipäänsä Siurunmaan merkityksellisyys minulle sai minut kiinnostumaan, siitä mikä sukulaisilleni paikassa oli merkittävää. *Siurunmaa* oli myös mitä suurimmassa määrin perheeni tarinaa.

Mike Pearsonin mukaan lapsuuden kotimme on aina meissä. Me kannamme jälkiä – fyysisiä ja psyykkisiä – kodistamme itsessämme, ja koti kantaa jälkiä meistä. Kodissa

opimme, miten kävellä portaissa narahtamatta, opimme salaiset paikat, sallitut paikat ja kielletyt paikat, opimme missä tehdään työtä ja missä rentoudutaan. Jätämme merkkejä ympäristöömme: rasvatahroja, tavaroita, naarmuja ja painaumuksia ja ympäristö jättää merkkejä meihin: arpia. (Pearson 2006, 37–39.) Näitä asioita sukulaisteni muistot nauhoilla valottivat. Samalla fyysinen ympäristö, Mäntylän tila, ja merkit eletystä elämästä olivat siellä nähtävissä.

4.1 *Kökar*-prosessi

Kökar toteutettiin osana turkulaisen esittävän taiteen yhdistyksen Iholla ry:n kahden viikon mittaista residenssiä⁸ *Kökarissa*. Itse päädyin työryhmään sähköposti-ilmoituksen kautta. Kuusihenkinen *Kökar*-työryhmämme⁹ tapasi ensimmäisen kerran kesäkuussa Turussa. Silloin sovimme lähinnä vain käytännön asioita ja päätimme, että esityksen pohdinta ja valmistaminen aloitetaan vasta paikan päällä *Kökarissa*.

Residenssiaikaa ja esityksen valmistamista leimasi tiivis yhteisöllisyys. Kahden viikon ajan koko kuuden hengen työryhmämme asui residenssiasunnossa, joka käsitti kaksi huonetta ja keittiön. Työskentelimme päivittäin aamukymmenestä iltaseitsemään pois lukien kahden tunnin ruokatauon päivällä. Joka päivä valmistimme ja söimme aamiaisen ja päiväruean yhdessä.

Paikan päällä *Kökarissa* aloitimme esityksen teon tekemällä pienet sooloesitykset ensivaikutelmista. Tehtävän antona oli, millaisen esityksen kukin tekisi *Kökarista* juuri nyt. Ensiesitykset tapahtuivat sekä ulkona että sisällä. Ne sisälsivät paljon elementtejä, jotka päättyivät myös lopulliseen esitykseen, kuten kuva tyhjällä haavilla vettä kauhovasta raskaana olevasta naisesta, marjojen tarjoaminen yleisölle, pitsiliinan käyttö kuvaamaan *Kökaria*, lautalla kohtaamamme pienen pojan kurkisteluele, kyiden pelottelu tömistelemällä, suomea, ruotsia ja englantia sekaisin puhuva turisti-hahmo, muovailuvahaukko, esiintyjien suora kontakti yleisöön, yleisön kuljettaminen paikasta toiseen jne. Näin ollen ensiesitykset loivat selvän pohjan jatkotyöskentelylle ja rajasivat sitä jälkeenpäin katsottuna voimakkaasti. Huomattavaa on, että ensimmäisen päivän soolomuoto säilyi varsinaiseen yleisöesitykseen asti: *Kökar* koostui pitkälti

8 *Kökarkultur*-yhdistys ylläpitää lähinnä kuvataiteilijoille tarkoitettua taiteilijaresidenssiä *Kökarissa* ympäri vuoden.

9 *Kökar*-työryhmään kuuluivat Marja Kangas, Laura Mannila, Marko Rumbin, Kati Jelekäinen, Seija-Leena Salo ja kirjoittaja.

monologeista. (Ks. Liite 1.)

Ensimmäiset harjoitukset määrittivät kehyksen, jonka mukaan etenimme. Tähän varmasti vaikuttivat erittäin rajallinen työskentelyaika ja sitkeä halukkuus pitää kaikkea luotua materiaalia mukana ja rakentaa esitys jo tehdyn varaan. Vasta kolme päivää ennen ensi-iltaa karsimme pois kohtauksia, jotka tuntuivat vetävän eri suuntiin kuin muut. Näen myös, että yhtenä tekijänä halukkuuteen pitää kaikkea materiaalia mukana oli työsuunnitelmassa todettu pyrkimys pitää joka ilta läpimeno kasatusta materiaalista. Tämä ei kuitenkaan sellaisenaan toteutunut vaan useimpina iltoina joku tai jotkut työryhmän jäsenistä tekivät ehdotuksen esityksen kokonaisuudesta.

Päivittäinen rutiinimme kulki niin, että aamupäivän käytimme kehotyöskentelyyn ja ”fiilisrinkiin” sekä työstimme esitystä. Iltapäivisin jatkoimme esityksen työstämistä. Rutiinia rikkoivat saareen tutustuminen sekä vierailu Källskäriin. Pidimme myös yhteisesti sovitun vapaapäivän, jolloin jokainen sai tehdä aivan, mitä halusi.

Työskentelymme metodia voi sanoa devisingiksi: Meillä ei ollut valmista tekstiä tai käsikirjoitusta. Ketään ei ollut nimetty ohjaaksi. Aamuharjoitteiden vetäjä vaihtui. Ainoastaan yksi työryhmän jäsen ei vetänyt kehotyöskentelyä, koska hän koki, että oli liian kokematon asiassa. Jonkin verran tehtäviä jaettiin. Jokainen työryhmän jäsen oli vuorotellen päätösvuorossa sen suhteen, mitä sinä päivänä tehtäisiin. Tällaista ”pomopäivä”-järjestelmää ehdotettiin, koska aikaa oli vähän ja se haluttiin käyttää toimintaan eikä sen pohtimiseen, mitä tehtäisiin seuraavaksi.¹⁰ Esityksen kokonaisrakennetta hahmottelivat olemassa olevaa materiaalia hyödyntäen vuorotellen muutama työryhmän jäsen. He valikoituivat ilmoittamalla halukkuutensa tehtävään.

Yhtenä lähtökohtana *Kökar*-prosessissa oli päivittäinen kehotyöskentely. Joka aamu yksi ryhmän jäsen veti kahden tunnin ajan fyysisiä, lämmittäviä ja työskentelyyn virittäviä harjoitteita. Vaikka vetäjä vaihtui, huomasimme, että työskentelimme kuitenkin samantyyppisistä lähtökohdista käsin. Harjoitteet olivat pitkälti läsnäoloon, kehotietoisuuteen, liikkeeseen ja itsensä kuunteluun perustuvia.

10 Toisaalta olen myös vahvasti sitä mieltä, että keskustelu siitä mitä seuraavaksi tehtäisiin, on myös esityksen valmistamista. Tehtävien asettamiset ovat aina valintoja ja muokkaavat esitystä, kuten *Kökarissakin* on aiemmin mainitun valossa havaittavissa. Keskustelun karsiminen voi myös vaikeuttaa yhteisen maailman (tai käsityksen siitä mitä ollaan tekemässä) löytämistä.

Aamujen yhteydessä pidimme myös aina ”fiilisringin”, jossa jokainen sai yksitellen puhua siitä, missä hän menee nyt, ja muut vain kuuntelivat. Tällä pyrimme huolehtimaan työryhmämme kollektiivisesta olotilasta, niin että mahdolliset ristiriidat, hyvät ja pahat olot tulisivat kaikkien tietoisuuteen, eivätkä pääsisi salakavalasti tulehduttamaan välejä. Ryhmän jäsenenä oli tärkeää tulla säännöllisesti kuulluksi.

Kehotyöskentely ja ”fiilisrinki” syvensivät prosessia ja paikassa oloa. Ne vahvistivat henkilökohtaista otetta prosessiin ja näkyivät lopullisessa esityksessä myös henkilökohtaisuutena. Esitys hahmotteli pala palalta työryhmän yksilöllisiä (kehollisia) kokemuksia saaresta ja saarelaisista. Kehotyöskentelyn kautta tulimme tietoisemmiksi omista tavoistamme havainnoida ja tuntea Kōkaria. Olisi ollut mielenkiintoista rakentaa esityksellisyyttä voimakkaamminkin kehon kautta, tanssina ja liikkeenä, mutta näen että tällä kertaa, tällä työryhmällä ja tässä ajassa tarinat ja sanallinen kokemusten jakaminen esityksessä oli yksinkertaisempaa ja tarpeellisempaa. Emme olleet tanssijoita, vaan teatterintekijöitä, ja siksi sanallisuus ja tarinat olivat selkeämmin meitä yhdistävä tekijä.¹¹

Erityisesti ulkona Källskärissä tehty keho- ja äänityöskentely herkisti minua ympäristölleni. Yhtenä tehtävän antona oli etsiä saarelta jokin paikka ja olla siinä paikassa, olla sen kanssa ja havainnoida. Kiipeilin paljailla kallioilla ja löysin pienen kallion kuoppaan syntyneen lammikon, jonka ympärillä kasvoi sammalta (Kuva 5). Viereisen syvän halkeaman pohjalla virtasi puro. Katselin sadepisaroiden iskeytymistä lammikon pintaan ja kuuntelin puron solinaa. Hieman kauempaa kuuluivat aaltojen humahdukset, kun ne iskeytyivät rantaan. Annoin äänten liikuttaa kehoani: äänet muuttuivat lantion ja jalkojen värinäksi ja käsien suuriksi kaariksi. Tämä pieni tanssi tuli mukaan esitykseen, osaksi Kōkar-liikesarjaa.

¹¹ Muistettava on, että emme olleet työryhmänä työskennelleet aiemmin yhdessä, joten meillä ei lähtökohtaisesti ollut yhteistä työtapaa.



*Kuva 5. Lammikko kalliosyvennyksessä Kälskärissä.
Kuvaaja Sini-Maria Tuomivaara*

4.2 Siurunmaa-prosessi

Ensimmäinen kimmoke esityksen tekemiseen äitini kotitalalle lähti siitä, että äitini ja isäni olivat päättäneet viettää yhteisiä 60-vuotissyntymäpäiviään Siurunmaassa kesällä 2007. Juhlat oli tarkoitettu äitini sisaruksille ja heidän lapsilleen sekä näiden perheille. Ajattelin, että voisin tehdä jonkinlaisen esityksen syntymäpäivälahjaksi vanhemmilleni ja ohjelmaksi juhliin. Kiinnostukseni paikkakohtaisuuteen esityksen lähtökohtana sai minut valitsemaan teoksen aiheeksi Mäntylän tilan.

Virikkeenä toimi oma henkilökohtainen kiinnittymiseni Siurunmaahan. Se on ollut minulle lapsuudessa tärkeä lomanviettopaikka, joka on jollakin tavoin tuntunut enemmän kodilta kuin varsinainen kotikaupunkini Oulu. Tämä ehkä heijasteli äitini

voimakasta kiintymistä kotimaisemiinsa. Perheessäni on pidetty paljon yhteyttä sukulaisiin ja kun olin pieni, Siurunmaa ja Sodankylä olivat paikat, joissa tavattiin tätejä, setiä ja serkkuja.

Paitsi paikan konkreettiset fyysiset ominaisuudet myös ihmiset, jotka ovat olleet ja eläneet siellä, vaikuttavat voimakkaasti paikan henkeen. Ensimmäisessä työpäiväkirjamerkinnässäni kirjoitan:

Siurunmaahan liittyy niin paljon unia, muistoja, tunnelmia, makuja, hajuja tms. Suunnitelmani on kerätä materiaalia myös sukulaisilta lähinnä haastattelemalla. Haastateltavia: äiti, isä, H, Pä?, T, K, Pa. (Siurunmaa-työpäiväkirja 28.5.2007)

Keräsin materiaalia paitsi haastattelemalla, myös etsimällä Siurunmaata kuvaavia valokuvia sukulaisten albumeista. Luin myös Siurunmaan historiasta Samuli Onnelan kirjasta *Suur-Sodankylän historia osa 2*. (2006). Loppujen lopuksi juuri haastattelut nousivat tärkeimmäksi materiaaliksi teoksessa, ja itseasiassa sivuuttivat muun materiaalin lähes kokonaan. Näin esitys peilasi Mäntylän taloa nimenomaan siellä eläneiden kokemuksesta käsin.

Ensimmäinen ideani esityksen rakenteesta oli eräänlainen suunnistus¹². Esitys tapahtuisi rasteilla eri puolilla tilaa. Nämä rastit olisivat merkitty karttaan, jonka avulla katsojat suunnistaisivat eri esityspisteisiin yksin tai pienissä ryhmissä. Rakenne muokkaantui edelleen ajatukseksi kierto-opastuksesta joko elävän oppaan tai nauhurin kanssa. Toteutuneessa versiossa koostin haastatteluista viisi erilaista nauhaa, jotka sijoitin eri puolille Mäntylän tilaa. Kuuntelupisteet oli merkitty talon oveen kiinnitettyyn isoon karttaan, jonka avulla katsojien oli tarkoitus löytää ne. Käytännössä aikuiset juhlijat kuitenkin kyselivät minulta ja toisiltaan, missä nauhoja oli ja etsivät paikat sen perusteella. Lapset taas käyttivät karttaa: he ottivat nauhojen löytämisen eräänlaisena aarteen etsintänä ja kävivät aina katsomassa kartasta, mihin seuraavaksi pitäisi suunnistaa.

Pitkään mukana kulki ajatus tehdä esitykseen myös osuus, jossa itse fyysisesti esiintyisin. Sen materiaalina olisivat unet, joita olin nähnyt Siurunmaasta, ja mahdollisesti myös muiden haastateltavien unet. Haastatteluissa kuitenkin ilmeni,

12 Suunnistus liittyy suvun historiaan siten, että sekä minun perheeni, että äitini veljen perhe on harrastanut suunnistusta. Myös äitini toinen veli kulkee työnsä puolesta paljon maastossa ja siis suunnistaa siellä.

etteivät he muistaneet nähneensä mitään unia Siurunmaasta, joten siltä osin en saanut ennakoimaani materiaalia. Nauhoitin myös kirjoittamani mukaelman isoisan ja isoäidin tarinasta ajatellen, että se olisi osa fyysistä esitystä. Loppuvaiheessa aika kuitenkin loppui täysin kesken. Kaikki aikani meni nauhojen editoimiseen, jolloin kohtausten rakentaminen ja harjoittelu jätti pois laskuista.

Havaitsin myös, että minun oli vaikea pitää kiinni fiktiivisyydestä. Haastattelujen dokumentaarisuus painoi niin paljon, että yhden muista poikkeavan esitysosion rakentamisesta oli ajan puutteessa helpoin luopua. Pelkäsin, että fiktiivinen tai fantastinen osio haastattelujen yhteydessä ei tavoita katsojakuntaa eli sukulaisiani, joista suurin osa ei juurikaan, jos ollenkaan käy teatterissa.

Juha-Pekka Hotinen kirjoittaa teatterintekijöiden kohtaamasta (sisäisestä) paineesta säättää esitys yleisölle sopivammaksi:

Teatteriesityksen katsojasuhde on yleensä suljettu ja raskas. Katsojat istuvat pimeässä, paikallaan, hiljaa. Tämä katsojasuhde asettaa esitykselle ankan paineen. Katsojan on koettava elämys, ymmärrettävä esitykset periaatteet mieluummin heti, keskitettävä kaikki energiansa taideluomuksen vastaanottamiseen, saatava rahoilleen ja käyttämälleen ajalle vastine. (Hotinen 2002, 235.)

Ratkaisuksi Hotinen ehdottaa katsojasuhteen muuttamista (Hotinen 2002, 235).

Katsojan aseman ja tilanteen muuttaminen tarkoittaa myös sitä, että tekijöiden on avattava esitystä, sen lähtökohtia ja annettava katsojille tarpeeksi avaimia esityksen seuraamista varten. *Siurunmaan* prosessissa suurelta askeleelta tuntui ylipäättään taiteellisen teoksen valmistaminen äitini kotitalolle ja vanhempieni juhliin, joten katsojien ”koulutus” sai jäädä.

Halussani sisällyttää *Siurunmaan* myös fyysinen esitysosio oli ajatus yhteisöllisen katsomistilanteen luomisesta, nauhojen kuunteleminen kun oli enimmäkseen yksilöllistä puuhaa. Toisaalta kävikin niin, että juhlatilanne itse asiassa loi muita yhteisöllisiä hetkiä, ja esitystapahtuma ikään kuin kasvoi koko juhlien laajuiseksi, kuten myöhemmin työssäni osoitan.

5 MITÄ PAIKOISTA SYNTYI?

5.1 Narratiivisuus

Sosiaalipsykologi Mikko Saastamoisen mukaan ihmiset tekevät elämäänsä ja kokemuksiansa ymmärrettäväksi itselleen ja muille kertomalla siitä ja tulemalla itse kerronnan kohteeksi. Elämäkerta¹³ eli kertomus elämästä ei koskaan toistu tarinana täysin samanlaisena vaan se vaihtelee sen mukaan, missä yhteydessä se kerrotaan. Elämäkerrassa ihmiset hyödyntävät oman kulttuurinsa tarjoamia narratiivisia resursseja tai tarinavarantoja. Tämä tarkoittaa sitä, että tarinankerronnan konventiot vaikuttavat siihen, miten ihmiset puhuvat itsestään ja elämästään. Näin ollen elämäkerrat eivät koskaan ole autenttisia kuvauksia elämästä. (Saastamoinen 2000, 1–2.)

Elämäkerran tuottaminen edellyttää muistelemista eli menneisyyden mieleen palauttamista. Sekään ei ole mekaaninen prosessi, vaan pikemminkin sosialisatiossa opittu tekniikka, jonka kautta ihmiset rakentavat tulkintaa omasta menneisyydestään. Saastamoisen mukaan ”muisteleminen on siis eräänlaista neuvottelua menneisyydessä nykyisessä kerronnan kontekstissa.” (Saastamoinen 2000, 2.) Muisteleminen ei ole pelkkää mieleen palauttamista, vaan siinä menneisyys rakennetaan uudelleen (Saastamoinen 2000, 4). Näin muisteleminenkin on tarinan rakentamista, fiktion luomista todellisuudesta, eikä niinkään autenttisten tapahtumien kuvailua.

5.2 *Kökar*

Kökarissa käytimme pitkälti omia tarinoitamme esityksen materiaalina. Tarinamme rakentuivat siitä, mitä olimme kokeneet *Kökarissa*. Henkilökohtaisuus ja oma kokemus oli läsnä jokaisessa monologissa, toisissa tyylytelymmin kuin toisissa. Omiin tarinoihimme sidoinme myös paloja kuulemistamme ja lukemistamme saarelaisten tarinoista. Käytimme tekstimateriaalina paikallisen kirjailijan ja runoilijan Katarina Gäddnäs in tekstejä hänen suostumuksellaan. Useissa kohdissa hänen sanansa ja omat sanamme oli punottu yhteen. Hänen sanansa kertoivat meidän kokemuksestamme ja hänen tarinansa elivät eteenpäin meidän tarinoissamme. Esitys rakentui seitsemän

13 Elämäkerta viittaa tässä yhteydessä myös suulliseen omasta elämästä kertomiseen, ei pelkästään kirjallisiin tuotoksiin.

monologin ympärille, joista kaksi esitti sama hahmo, Turisti.

Oma monologini kertoi kaipauksesta. Se syntyi tapaamisesta n. 60-vuotiaan syntyperäisen kökarilaismiehen kanssa. Istuin hänen vieressään 45-minuuttisen venematkan ajan ja rohkaistun puhumaan ruotsia hänen kanssaan, vaikka kynnys oli suuri. Lyhytsanaisten ja verkkaisen keskustelumme aikana ehdin kuulla palasia hänen elämänkohtalostaan: lapsettomuudestaan ja leskeydestään. Se kosketi minua. Esityksessä tapaamisemme sai seuraavanlaisen muodon: Kohtaukseni aluksi makasin, venekatoksessa veneessä, joka oli kuivalla maalla ja toistelin pätkää Gädtnäsän runosta: ”gunga gunga gunga gunga tung”, ikään kuin keinuttaen itseäni veneessä. Nousin istumaan ja kerroin ruotsiksi yleisölle kohtaamisestani miehen kanssa. Kertomus oli tyylielty ja elliptinen. Olin pukeutunut sadetakkiin ja pelastusliiviin. Puheeni loppui kysymykseen Var känns längtan? Avasin sadetakin ja pelastusliivin ja paljastin rintakehän yläosan.

Toinenkin monologi *Kökarissa* käsitteli kaipausta, mutta toisenlaisesta näkökulmasta. Sjömanshustru-monologi kertoi siitä, mitä on olla merimiehen vaimo ja taiteilija. Teksti oli muotoutunut osittain esiintyjän omista kokemuksista ja muistoista – hän oli todellisessa elämässä merimiehen vaimo – sekä Gädtnäsän kirjoittamasta Kökar-tietokirjasta ja hänen runoistaan. Hienovaraisesti esiintyjä myös viittasi ruotsin kielen puhumisen vaikeuteen taivuttamalla joitakin käyttämiään verbejä kaikissa muodoissa: le, ler, log, lett. Samanlaista tekstilainauksen ja oman tekstin sekoittamisen tekniikkaa käytti myös toinen esiintyjä ”Jag gillar en man som heter Ö” -monologissaan. Hän puhui osin suomea ja osin ruotsia. Hänen tekstissään ihastuksen kohde, mies vertautui Kökariin ja hän pohti, voisiko rakastaa saarta kaikissa olosuhteissa.

Turisti-hahmo kertoi siitä, millaista on tulla vieraaseen paikkaan. Turisti oli hahmoista humoristisin ja karikatyyrimäisin. Kaupungin kasvattina Turisti suhtautui ympäröivään luontoon pelokkaasti. Hän otti haltuunsa ympäristöä laatimalla listoja siitä, mistä piti ja mistä ei Kökarissa, ja rentoutui siiderin ja suklaakakun ääressä (Kuva 6). Samalla kun Turisti kertoi yhden työryhmämme jäsenen kohtaamisesta Kökarin kanssa, tosin parodisessa valossa, Turisti hahmona heijasti myös Kökarin todellisuutta: saaren tärkein elinkeino on turismi ja kesäsesongin aikana suurimman osan saaren asukkaista on tienattava koko vuoden tulot. Turistissa ironisoitui myös meidän taiteilijavierailijoiden asema Kökarissa. Todellisuus oli, että kahden viikon residenssin aikana, emme ehtineet

tutustua kuin muutamaan paikkakuntalaisteen.



Kuva 6. Turisti rentoutuu siiderillä ”turistikohteessa” eli tuulivoimala Mikalla. Kuvaaja Laura Mannila.

Kommunikaatio-ongelmamme paikallisten ihmisten kanssa ironisoitui myös ainoan miesesiintyjän monologissa. Hän kertoi vapaapäivästään ja tyhjiin valuneesta aikeestaan kommunikoida paikallisten tai lomailijoiden kanssa. Lopulta ainoa mitä hän päivän aikana puhui, oli yksi ”Hej!” kioskimyyjälle. Monologi oli tyyliltään selkeimmin omaelämäkerrallinen, todellisesta Kökarilla tapahtuneesta päivästä kertova.

Esityksessä kehollisuus ja keho paikkana tulivat näkyvimmin esille raskaana olevan naisen hahmossa. Yksi työryhmän jäsenistä odotti lasta ja monologissaan ketjutti itsensä osaksi raskaana olevien naisten (ja ihmiskunnan) jatkumoa pronssikaudesta tähän päivään. Soolonsa aikana hän lauloi, hyväili pyöreää vatsaansa ja asettui lopuksi makamaan kalliolle niin, että hänen pyöreä vatsansa painautui kalliossa olevaan syvennykseen. Monologin aluksi hän myös muovaili lasten muovailuvahasta pienen miehen. Uuden ihmisen, uuden kehon synnyttäminen konkretisoitui muovailemisen tekoon.

Useita kertoja esityksessä toistui viittaus Kökariin lihavana miehenä. Viittaus perustui

lukemaamme tarinaan paikkakunnan nimen alkuperästä. Ulapalta laivasta käsin katsottuna Kökar pyöreine kallioineen näyttää merestä kohoavalta miehen vatsalta. Nimi Kökar on siis muotoutunut ruotsinkielisistä lihavaa miestä tarkoittavista sanoista ”tjock karl”. Työryhmämme oli kehoina paikassa, joka myös oli mielletävissä kehoksi. Yhtenä ideana olikin käyttää raskaana olevan esiintyjän pyöreää vatsaa kuvaamaan Kökaria ja asetella meidät muovailuvahahahmoina vatsan päälle. Tämä idea ei kuitenkaan päätynyt esitykseen asti.

Aamuisen kehotyöskentelyn tarkoituksena oli oman läsnäolon syventäminen ja asioiden prosessointi, fokus ei siis siinä kohdin ollut esitysmateriaalin tuottamisessa. Yhden työryhmän jäsenen vetämänä teimme kuitenkin lyhyen liikesarjan eleistä ja liikkeistä, joita olimme nähneet, kokeneet tai jotka mielsimme kuuluvaksi Kökariin. Liikesarjaan tuli niin abstrakteja kuin kuvittaviakin liikkeitä ja eleitä. Tämä Kökarin kehollistaminen eleisiin päättyi esityksen alkupuolelle siten, että yksi esiintyjistä toisti tehtyä tanssia kalliolla.

5.3 *Siurunmaa*

Siurunmaa koostui viidestä nauhasta, jotka olin sijoittanut eri puolille Mäntylän tilaa. En ollut määritellyt nauhoille mitään etenemisjärjestystä vaan kukin sai kuunnella ne siinä järjestyksessä kuin halusi.

Kaksi nauhoista sijaitsi ulkoilmassa. Toinen joen varressa, vanhimman veljen talon rannassa, ja toinen pellolla, vanhan riiden luona. Riiden luona oleella nauhalla muisteltiin sodasta jälkeen jääneitä rakennuksia, rakennelmia ja merkkejä ympäristössä. Toiseksi nuorin sisaruksista kertoi poroista, perheen poromerkistä ja lapsuuden toiveestaan alkaa poromieheksi. Joen rannassa muisteltiin paitsi jokeen liittyviä asioita, kuten kalastusta ja heinäntekoa joenvarsiniityiltä, myös lapsuuden leikkejä, uimista, urheilukilpailuja ja soutelua. Vanhin sisaruksista kertoi ensimmäisestä matkastaan Siurunmaahan ja ensimmäisestä saunatuvasta joen varressa, joka sodan jälkeen oli rakennettu poltettujen talojen tilalle. Koska nauhat olivat kuunneltavissa vuorokauden ajan, ulkopaikkoihin vuorokauden ajan vaihtelut vaikuttivat voimakkaimmin.

Kolme muuta nauhaa sijaitsivat sisätiloissa. Makasiinin vintillä puhuttiin lapsuuden

peloista: ukkosesta, ulkovessassa pimeällä käymisestä, kummituksista, oudoista koputuksista, kuolemasta, piiskaamisesta ja isoisän humalatilasta. Navetassa muisteltiin lehmii ja maatilan pakollisia töitä, kuten heinäntekoa. Isoisän ja isoäidin kamarissa, koti-nauhalla kerrottiin perhe-elämästä, kotitöistä, yhteisestä ajanvietosta sekä koko perheen tasapainoa horjuttaneesta isoäidin sairastumisesta skitsofreniaan.

Nauhoilla erilaiset äänimaisemat loivat teatterillista kontekstia. Makasiinin vintillä peloista kertovalla nauhalla oli jopa koomisuuteen asti erilaisia kauhuun liittyviä ääniefektejä. Koti-nauhalla puheiden väliin olin sijoittanut pätkiä vanhoista lauluista, kuten Eldanka-järven jäältä ja Peltoniemen Hintriikan surumarssista. Välillä nauhalta kuului pelkkää kohinaa ja suhinaa, ikään kuin joku etsisi aina välillä radiosta oikeaa kanavaa.

Mike Pearson havaitsi omaelämäkerrallisessa, kotikyläänsä sijoittuneessa *Bubbling Tom* esityksessään, että kun hän kertoi omia muistojaan lapsuuden ympäristössään, esitys nosti myös katsojien omat tarinat pintaan: ”And as soon I stop talking others begin, with other memories of these same places at other times --. What such performance stimulates and elicits is other stories, and stories about stories.” (Pearson 2006, 22.) *Siurunmaassa* syntymäpäiväjuhlat muodostivat luonnollisen foorumin yhteiselle tarinoinnille. Tarinointi sai osin juhlapuheiden muodon. Merkille pantavaa on, että useat haastatelluista halusivat puhetilanteessa kertoa saman tarinan kuin mitä olivat kertoneet nauhalle. Näin yleisö kuuli ikään kuin kaikuna saman tarinan uudestaan. Joistakin yksityiskohdista, joita nauhoilta oli kuultu, kiisteltiin. Esimerkiksi se kuka oli lapsena saanut eniten piiskaa, herätti yhteistä keskusteltua. Lopulta sisarukset tulivat yhteisesti siihen tulokseen, että vanhin poika oli saanut eniten piiskaa omalta isoisältään, kun taas toiseksi nuorin poika omalta isältään.

Psykologi Rom Harrén ja sosiologi Luk van Langenhoven mukaan kulttuurissamme esiintyy sekä kirjallista että suullista ilmaisua. Kirjallinen ilmaisu vaikuttaa suulliseen ilmaisuun, mutta suullista ilmaisua, kuten arkielämässä kerrottuja tarinoita itsestämme, ei tulisi analysoida pelkästään kirjallisten rakenteiden pohjalta. Puhtaasti suullisen ilmaisun maailmat perustuvat muistiin ja vuorovaikutustilanteeseen ja voivat olla kertomuksina hajanaisia. Sosiaalinen tilanne vaikuttaa kertomuksen syntyyn. Ihmiset valitsevat, mitä missäkin tilanteessa kertovat. (Saastamoinen 2000, 8, mukaan) Mielestäni nauhoilla kuultujen tarinoiden kertautuminen juhlapuheissa osoitti kertojien

halua vahvistaa omaa tarinaansa ja kertomustaan. Tarinalle oli ikäänkuin jo syntynyt paikka tilaisuudessa, mutta koska nauhojen kuunteleminen oli yksinäistä toimintaa, kertaus mahdollisti sen yhteisen, sosiaalisen jakamisen.

Erottelu kirjallisten ja suullisten maailmojen välillä on teatterin ja esityksen kontekstissa mielestäni hyödyllinen. Teatteritaiteen traditio perustuu pitkälti nimenomaan kirjalliseen ilmaisuun. Onhan teksti ollut draaman keskiössä vuosisatoja. Teatterin historiassa näytelmäkirjailija on ollut merkittävämpi hahmo kuin ohjaaja. Toisaalta monet tutkijat ja teoreetikot ovat myös korostaneet suullisen kertomusperinteen merkitystä teatterin synnyssä ja sen eri muodoissa. Leirinuotion ääressä esihistorian hämärässä tapahtunut tarinankerronta on jo muotunut teatterin lähes myyttiseksi alkumuodoksi ja alkulähteeksi.

Siurunmaan kohdalla esitys perustui nimenomaan suulliseen maailmaan ja ilmaisuun. Kirjallinen teatteritraditio väikkyi kuitenkin nauhojen koostamisen takana: Hajanaisista pätkistä valikoin johdonmukaisimmat ja toisiinsa ja kuuntelupaikkaan temaattisesti sopivimmat. Poistin suullisesta kommunikaatiotilanteesta kertovat omat kommenttini, kysymykseni, ja regointini nauhoilta. Pyrkimys eheyteen, johdonmukaisuuteen, paikan ja kertomuksen (toiminnan) ykseyteen eli klassiset dramaturgian vaatimukset vaikuttivat siis selvästikin päätöksiini siitä, mitä poimin haastattelunauhoilta mukaan ja mitä en. Tämä on asia, jonka olisi voinut ratkaista myös toisin. Johdonmukaisuuden sijaan olisin voinut korostaa enemmän tarinoiden ja muistelmien hajanaisuutta tai haastattelutilannetta ylipäänsä.

Mielenkiintoista on myös se, että selvästikin haastateltavien tapa kertoa menneisyydestään ja muistoistaan vaihteli. Osa sisaruksista muodosti tarinoistaan yhtenäisempiä kokonaisuuksia ja jatkumoit, kun taas toisten kertomukset olivat hajanaisempia. Myös haastattelutilanne vaikutti siihen, miten asioista kerrottiin. Perheen keskinäistä kommunikaatiota sävyttää tapa puhua suureen ääneen yhtä aikaa ja toisten päälle, mutta nauhoilla sisarukset puhuivat levollisesti ja paljastivat pienieleisemmän puolen itsestään. Yksi kuulijoista kommentoikin sitä, kuinka tämä lempeä tapa puhua sai hänet liikuttumaan (*Siurunmaa*-työpäiväkirja 26.7.2007).

6 MITEN ESITYKSET OLIVAT PAIKOISSA?

6.1 Ympäristönomaisuus

Kökar liikkui paikasta toiseen ulkotiloissa. Kohtaukset tapahtuivat luonnonympäristössä tai rakennetuissa pihapiireissä. Kaikissa kohtauksissa ympärillä oli sekä ihmisen rakentamaa ja muokkamaa että luonnontilaista ympäristöä. Arlander tekee väitöskirjassaan erottelun suoraan edestä nähtävien ja ympäristönomaisten esitysten välille. Ympäristönomainen on hänen suomennoksensa englanninkieliselle käsitteelle 'environmental (theatre)'. Ympäristönomaisessa esityksessä katsoja on kokonaan tai osittain esityksen kehyksen sisällä. Hän ei voi havaita tai hallita esitystä yhdellä kertaa, vaan hän joutuu tekemään valintoja. (Arlander 1998, 14.)

Arnold Aronson on kehittänyt skenografian näkökulmasta jatkumon kuvaamaan tilan ympäröivyyttä katsojan suhteen. Muokkaamaton 'arkinen tila'¹⁴ on Aronsonin mukaan sinällään vain lievästi ympäristönomainen (Arlander 1998, mukaan, 36). Toisaalta muut tekijät voivat vahvistaa arkiseen tilaan tehdyn esityksen ympäröivyyttä, kuten se, että esiintyjä tunnustaa katsojan läsnäolon, mikä *Kökarissakin* tapahtui. Ympäristönomainen tilaratkaisu on myös ns. moninäyttämöllepano, tästä esimerkkinä kiertue-esitykset, kuten *Kökar*, joissa esiintyjät johdattavat katsojia paikasta toiseen. (Arlander 1998, 14, mukaan.)

Katsojien kehoa liikutettiin esityksessä. *Kökar* tapahtui paikallisen nuorisoseurantalons ja kotiseutumuseon ympäristössä ja päättyi lahden poukamaan rannalle. Yleisö liikkui paikasta toiseen välillä itsekseen ja välillä jonkun esiintyjän saattelemana (Kuva 7). Branislav Jakovljevicin mukaan perinteinen 'paikkaneutraali' (site-neutral) esitys pyrkii vaivuttamaan katsojan kehon liikkumattomuuteen ja passiivisuuteen, kun taas paikkakohtainen esitys aktivoi katsojan kehon (Jakovljevic 2005, 99). *Kökarissa* aktivoiminen tapahtui kävelemisen kautta. Samoin lopun kiitosrituaaliin, jossa laskimme keppejä mereen, pyysimme katsojia mukaan. Pyyntö oli kuitenkin sen laatuinen, että katsoja saattoi olla osallistumatta. Esityksessä tapahtuikin niin, että vain pieni tyttö tuli laskemaan kepin kanssamme.

14 Arlander puhuu tässä yhteydessä 'löydetystä tilasta' (Arlander 1998, 36).



Kuva 7. Kökar-harjoitus. Viimeinen kohtaaminen tapahtui meren rannalla. Sinne kuljettiin polkua pitkin. Polun varrella esiintyjät loivat äänimattoja. Varsinaisessa esityksessä esiintyjä oli äänikujassa vain kolme ja he olivat sijoittuneet metsään, eivät suoraan polun varteen. Kuvaaja Sini-Maria Tuomivaara

Kökar II -esityksessä Turussa toteutimme yhteisen ruokajuhlan, jonka olimme ideoineet jo kesällä Kökarissa, mutta jota emme siellä toteuttaneet. Esityksen jälkeen Turussa toimimme tarjolle savukalaa, saaristolaisleipää, sipsejä ja suklaata ja söimme yhdessä katsojien kanssa. Näin jaoin yleisölle paitsi sanallisesti ja kuvallisesti kokemuksiamme myös makukokemuksiamme Kökarista.

Koska *Kökarissa* käveltiin paikasta toiseen, voi kävelyn nähdä toimineen esitystä strukturoivana tekijänä. *Kökarissa* käveltiin yhteensä kilometrin verran. Kävely toi 'tyhjää' tilaa esitykseen, jolloin katsojan huomiota ei erityisesti kiinnitetty mihinkään, eikä esityksessä tapahtunut mitään draamallista. Kävellessä katsojan huomio saattoi kiinnittyä mihin vain, esimerkiksi ympäristöön, muihin katsojiin tai kävelytapahtumaan. Tällaisia tyhjiä hetkiä yleensä vältellään dramaattisessa teatterissa, missä katsojan mielenkiinto pyritään pitämään tiiviisti näyttämötapahtumissa. Näen, että paikkakohtaisessa esityksessä juuri tyhjät hetket mahdollistavat katsojan huomion kiinnittymisen ympäristöön ja paitsi fyysisen niin mentaalisenkin vaeltelun ympäristössä.

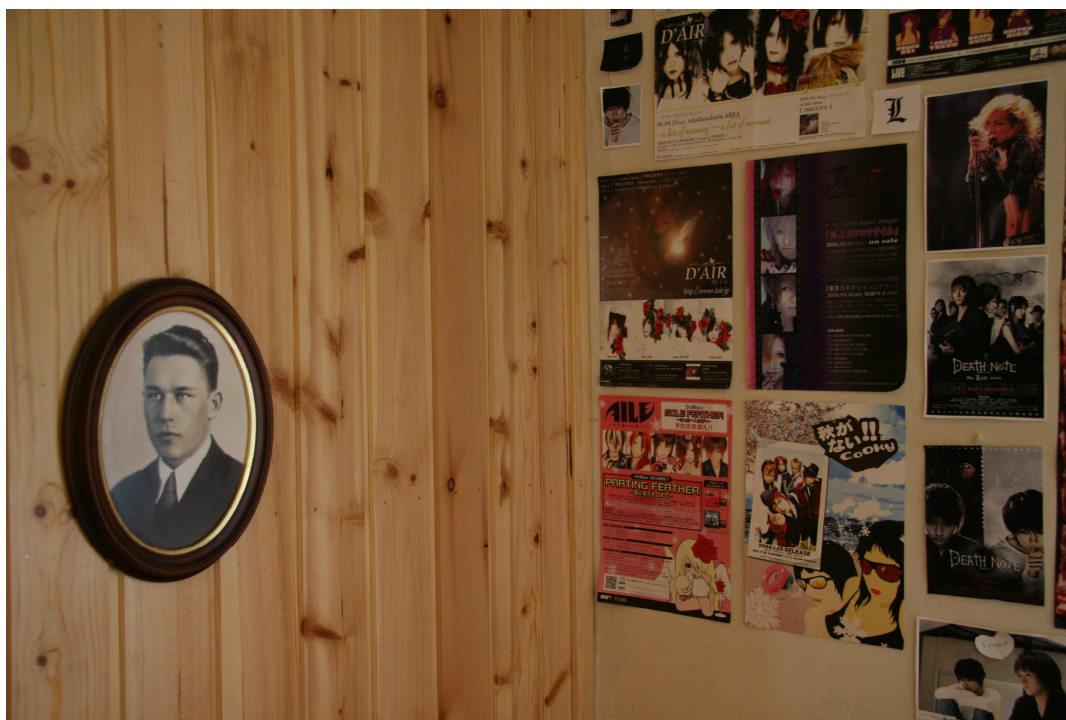
6.2 Esitystapahtuman laajentuminen

Kaksi walesiläistä paikkakohtaisen teatterin tekijää Cliff McLucas ja Mike Pearson ovat kuvanneet paikkojen ja niihin tekemiensä esitysten suhdetta käsitteillä 'isäntä' (the host)

ja 'aave' (the ghost) (Turner 2004, 373–374, mukaan). Teatteriryhmä luo aaveen, joka esityksen ajan ikään kuin kummittelee isäntäpaikassa. Koska aave on hahmona läpikuultava, paikka on nähtävissä esityksen läpi. *Siurunmaassa* nauhat olivat aave. Esitys ei luonut fyysistä varjoa paikkoihin, joissa nauhat sijaitsivat, vaan se oli olemassa ääninä, puheena ja musiikkina. Nauhoihin oli tallennettu muistoja ja painamalla playta, menneisyys tuli nauhan ajan tarinoiden kautta läsnäolevaksi.

Siurunmaassa tarinat nauhoilla kertoivat historiallisesta paikasta, Mäntylän tilasta muistelijoiden lapsuudessa ja nuoruudessa. Konkreettinen paikka, missä nauhat kuultiin, oli kuitenkin nykypäivän Mäntylän tila. Mennyt vertautui, heijastui ja välillä asettui ristiriitaiseen valoon nyky-ympäristön kanssa.

Nauhat eivät varsinaisesti vihjanneet nykyiseen tilanteeseen mitenkään. Ympäristö oli kuitenkin läsnä ja olemassa. Kodista ja perheen sisäisestä ilmapiiristä kertova nauha sijaitsi isoisän ja isoäidin entisessä kamarissa, joka nyt toimi talossa asuvan nuorimman veljen tyttären huoneena tämän olessa isänsä luona käymässä. Huoneen sisustus oli sekoitus vanhoja huonekaluja ja teinitytön tavaraa. Seinällä isoisän ja isoäidin vanhat valokuvamuotokuvat olivat saaneet seurakseen j-rock-julisteita¹⁵ ja piirroksia (Kuva 8).



Kuva 8. Yksityiskohta isovanhempien entisestä kamarista, nykyisestä teinitytön huoneesta 2007. Kuvaaja Juha Honkala.

¹⁵ Japanilaista rockmusiikkia kutsutaan j-rockiksi.

Toinen voimakkaasti nykytilanteen kanssa ristiriitaisestikin resonoiva nauha sijaitsi navetassa. Nauhalla muisteltiin isoäidin suhtautumista navettatöihin, jota kuvasi tokaisu ”Tuo paskakaara, kun siellä pitää aina olla!”, heinäntekoa, lehmien paimentamista ja kaikkia lapsesta ikäviltä tuntuvia maatalan velvollisuuksia. Kaikki työt oli kuitenkin täynyt tehdä ja isoäitikin purnauksesta huolimatta oli pitänyt navetan tiptop kunnossa. Nykynavetta oli kuitenkin täynnä vuosien varrella sinne rahdattua roinaa: jääkaappeja, tietokoneen kuoria, huonekaluja, lautatavaraa, suksia, maalipurkkeja, muovimaton palasia jne. (Kuva 9). Kukaan ei enää pitänyt navettaa kunnossa, vaan siitä oli tullut perikunnan pieni kaatopaikka.



Kuva 9. Mäntylän tilan navetta heinäkuussa 2007. Oikealla kuvassa nauhuri ja kuuntelupaikka. Kuvaaja: Juha Honkala

Jotakuta saattaa mietityttää, miksi kutsun *Siurunmaata* esitykseksi, vaikka siinä ei ollut varsinaisia eläviä esiintyjiä. Lähimpänä esiintyjiä olivat nauhoilla muistojaan kertoneet perheenjäsenet. Tosin he itse eivät varmaankaan mieltäneet itseään esiintyjiksi, ja he myös muodostivat yleisön yhdessä muiden suvun jäsenten kanssa. Hotinen pohtii esitystä ja sen katsojasuhdetta ja määrittelee tilan ja ajan välttämättömiksi ja itsessään riittäviksi ulottuvuuksiksi esitykselle. Hän jatkaa:

Kun katsoja astuu esityksen tilaan ja aikaan, se on jo tapahtuma. Se on hänelle myös mielen tapahtuma, koska astuessaan esityksen fyysiseen

tilaan ja aikaan hän astuu myös sen tunnetilaan ja mielentilaan, metaforan tilaan ja aikaan. Ääritapauksessa katsoja siis riittää esiintyjäksi itselleen; siinä on esittäjän ja katsojan ruumiillinen yhtäaikainen läsnäolo tilassa ja ajassa niin kuin useimmat teatterilta tai elävältä esitykseltä vaativat. (Hotinen 2002, 234.)

Miten ajallinen ja tilallinen ulottuvuus toteutuivat *Siurunmaassa*? Esityksessä yksittäiset tai useammat katsojat etsivät nauhan, laittovat sen pyörimään ja kuuntelivat sen määrätysässä tilassa. Ääninauhalla on ajallinen ulottuvuus, se alkaa ja se loppuu. Toisaalta poiketen tavanomaisesta teatteriesityksestä sitä voi myös kelata lopputtomasti eri kohtiin ja kuunnella uudestaan tai valinnan mukaan hyppiä kohdasta toiseen. Ääninauhan kuuntelemisen voi jättää kesken ja palata myöhemmin takaisin. *Siurunmaalla* oli ajallinen kesto myös siinä mielessä, että nauhat olivat vain noin vuorokauden ajan paikoillaan kuunneltavissa.

Jokainen nauha oli sijoitettu niin, että tila ympärillä jollakin tavoin kommunikoi nauhalta kuullun kanssa. Navettamuistoista ja heinänteosta kertovat tarinoinnit kuunneltiin rojun täyttämässä navetassa. Makasiinin vintillä hämärässä, yhden katosta roikkuvan lampun valossa kuunneltiin muistoja kummituksista ja muista lapsuuden peloista. Joen varressa, kuuntelijan ollessa sääskien syötävänä, nauha kertoi kylän uudisrakentamisesta sodan jälkeen sekä joen merkityksestä muistelijoille.

Nauhoilta kuullut tarinat kerrottiin osittain uudestaan juhlapuheissa, kuten olen aiemmin todennut. Esitystapahtuma ikään kuin laajeni koko juhlat käsittäväksi tapahtumaksi. Paitsi uutta ja kertautuvaa tarinointia nauhat aiheuttivat myös toimintaa juhlien aikana: Riiden luona olevassa nauhassa sekä vanhin sisaruksista että toiseksi nuorin muistelivat vanhaa saksalaisten sodanaikaista leiripaikkaa ja puuhun rakennettua tähystyslavaa, jotka heidän lapsuudessaan olivat selvästi olleet vielä metsänrajassa näkyvissä. Se oli ollut kiehtova leikkipaikka ja tehnyt menneestä sodasta todellista. Syntymäpäiväjuhlien jatkuessa myöhään kesäyöhön kaksi serkuksista lähtivät etsimään leiripaikkaa, tarinoiden kuvailun kohdetta, ja sitä, mitä jälkiä siitä oli maastossa vielä nähtävissä.

Hotinen pohtii sitä, milloin esitys alkaa ja milloin se loppuu. Ymmärtämällä esityksen tapahtumaksi, sen rajat laajenevat. Hän määrittelee esityksen tapahtuvan nimenomaan katsojassa. Näin ollen esitys alkaa siitä, kun katsoja ensimmäisen kerran saa tiedon

esityksestä olemassaolosta ja päättyy silloin, kun se ei enää vaikuta katsojan toimintaan tai on poistunut hänen mielestään. Itse fyysinen esitys on vain osa pitkää erilaisten esitykseen liittyvien mielteiden ja toimintojen jatkumoa. Hänen mukaansa jatkumo menettää merkityksensä, jos sen venyttää liian pitkäksi, esimerkiksi elämänmittaiseksi. Jatkumo on mielekästä rajata nimenomaan yhden esityksen tai esityssarjan ympärille. (Hotinen 2002, 234–235.)

Siurunmaan esitysjatkumo alkoi eri katsojien kohdalla eri aikaan. Ensimmäisenä asiasta kuulivat tietenkin haastateltavat. Heidän prosessinsa alkoi jo siitä, kun ensimmäisen kerran otin yhteyttä, kerroin projektistani ja pyysin saada haastatella. Monille muulle esitys alkoi osana juhlia ja siihen liittyviä etukäteisvalmisteluja. Koska esitys oli osa juhlia, se eli ja kulki juhlien rinnalla. Jokainen katsoja-kuulija rakensi oman polkunsä yhteisen juhlaohjelman ja kuunneltavien nauhojen osalta. Eri puolille kotitilaa sijoitettuja nauhoja saattoi poiketa kuuntelemaan silloin kun itselle parhaiten sopi.

7 MITEN PAIKAT OLIVAT ESITYKSISSÄ?

7.1 Paikan performatiivisuus

-- the performances are read as continuations of site's former use; the events constitute another inflection of site's meanings (Irwin 2007, 36).

Paitsi aave eli esitys myös isäntä eli esityspaikka synnyttää ja tuottaa merkityksiä paikkakohtaisessa esityksessä. Fiona Wilkien teorian mukaan aivan kuten esitykseen myös esityspaikkaan sisältyy sääntöjä: Mitä missäkin paikassa saa tehdä ja mitä ei joko lain tai sosiaalisten äänen lausuttujen tai lausumattomien sääntöjen mukaan. (Wilkie 2002, 248–249.) Esimerkiksi moottoritiellä kävely ei ole sallittua, kassalla omaa vuoroa odotetaan jonottamalla ja väitöstilaisuudessa kukaan yleisöstä ei tee kysymyksiä, vaikka retorisesti tällainen mahdollisuus annetaan.

Wilkie toteaa, että paikan säännöt koskevat myös paikkaan liittyviä historiaa ja tarinoita, jotka muokkaavat ihmisten tapaa toimia siinä paikassa. Tätä hän kutsuu paikan repertuaariksi. Tiettyihin paikkoihin liitetään tiettyjä assosiaatioita, jotka ohjaavat toimintaa. (Wilkie 2002, 249–250.) Tästä esimerkkinä ovat vaikkapa Suomenlinnaan loppukevällä ja kesällä vaeltavat piknikseurueet. Wilkie laajentaa

edelleen paikan säännöstöä ajatuksella paikan 'sisäisestä säännöstä' (inner rule). Paikkaan ja sen kokemiseen vaikuttaa sen fyysinen olomuoto eli geometriset ja arkkitehtuuriset aspektit sekä 'paikan henki', eräänlainen tunteen ja tunnelman aspekti, joka paikkaan liittyy. Wilkie haluaa kuitenkin korostaa, että paikan sisäinen sääntö näyttäytyy kullekin kokijalle eri tavoin. (Wilkie 2002, 252–253.)

Paikan säännöstöt aiheuttavat, edellyttävät ja luovat siis tietynlaista toimintaa. Irwin kutsuu tätä paikan performatiivisuudeksi¹⁶ (Irwin 2007, 52). Paikka tuottaa ja synnyttää merkityksiä. *Kökarissa* esitys kulki tuulivoimalasta kotiseutumuseon pihapiiriin. Näin pelkästään paikan kautta tuli esitykseen läsnäolevaksi saaren menneisyys ja nykyaika. *Siurunmaassa* paikan performatiivisuus näkyi erityisesti navetassa, kuten olen aiemmin kirjoittanut, mutta myös muissa paikoissa. Jokainen Mäntylän tilan kolkka oli vanhalle sukupolvelle, ja meille nuoremmillekin täynnä tarinoita ja merkityksiä.

Esityksessä paikan merkitykset voivat ylittyä, horjua, murtua, vahvistua tai niitä voi tukea. Mike Pearson tukeutuu sveitsiläisen teoreettisen arkkitehdin Bernard Tschumin teoriaan ja esittää, että paikka ja siinä tapahtuva toiminta (esitys) voivat tukea toisiaan, voivat olla konfliktissa tai välinpitämättömiä toistensa suhteen. Brith Gof, walesilainen teatteriryhmä, jossa Pearson työskenteli useita vuosia ja teki useita paikkakohtaisia esityksiä, teki ensin paikkaa tukevia esityksiä ja siirtyi vähitellen yhä epäsuhtaisempiin esityksiin esityspaikkoihin nähden. Alkuaikojen teoksiin kuului kirkkoon tehty esitys, joka noudatteli messunmuotoa. Siinä paikka ehdotti paitsi teoksen muotoa myös katsomon ja näyttämön asemaa. Myöhemmin Brith Gof teki esityksen *Tri Bywyd* (*Kolme elämää*). Siinä metsittyneeseen, hylättyyn pihapiiriin rakennettiin massiivinen rakennelma rakennustelineitä ja lavoja käyttäen näyttämöksi. Esitys sisälsi kolme tarinaa, joista yksi sijoittui esityspaikkaan ja nykyaikaan, toinen valittuun menneisyyden ajankohtaan, mutta eri paikkaan ja kolmas toiseen ajankohtaan ja toiseen paikkaan. Näin esityksessä oli sekä paikkaa myötäileviä että sen kanssa konfliktissa olevia elementtejä. (Pearson 2007.)

Koreografi Victoria Hunter kirjoittaa artikkelissaan paikkakohtaisesta tanssiesityksestään *Beneath*. Hän mainitsee lähtökohdaksi *Beneathissa* luoda teos,

16 Performatiivisuudella esitystutkimuksessa viitataan joko esityksessä tapahtuvaan toimintaan tai termin kielitieteelliseen merkitykseen puheaktina, joka aiheuttaa toimintaa. Performatiivisuus liittyy myös Judith Butlerin teorioihin. Hänen mukaansa esimerkiksi sukupuoli tuotetaan jatkuvan toiston esityksen avulla. (Irwin 2007, 52; Carlson 2006, 308.)

joka olisi olemassa paikkaa myötäillen, ikään kuin paikan palveluksessa 'paljastaen' sen yleisölle, sen sijaan, että esitys olisi Hunterin paikkaan heijastama ja sen päälle pakottama oma visio. (Hunter 2005, 368) Hunterin visio olisi ollut siis tehdä paikkaa tukeva esitys, kun taas Brith Gof halusi luoda konflikteja esityksen ja paikan välille.

Jos tarkastelen teoksia *Siurunmaa* ja *Kökar* suhteessa näihin kahteen eri lähestymistapaan, näen, että lähtökohtana molemmissa on ollut pikemminkin yhdenmukaisuus paikan kanssa kuin konflikti. Etenkin *Siurunmaassa* haastattelut ja autenttiset paikat olivat keskeinen elementti. En juurikaan luonut fiktiivistä todellisuutta tai tuonut ainesta muualta. Tämä ratkaisu oli osittain aikataulukysymys. Haastattelumateriaalin keräämiseen ja tekniseen työstämiseen meni suurin osa ajastani. Toisaalta luomisprosessiin vaikutti paljon se, että kyseessä oli todellisten ihmisten tarinat, jotka olivat minulle läheisiä. Näin ollen halu kunnioittaa heidän tarinoitaan sai minut jättämään hyvin paljon tilaa vain niille.

Siurunmaassa ei nauhojen lisäksi ollut juurikaan rakennettuja elementtejä. Paikat, joissa nauhat sijaitsivat, olin suurimmaksi osaksi jättänyt silleen. Makasiinin vintti oli lavastetuin paikka: olin siivonnut jonkin verran, peittänyt ikkunan vanhalla peitolla, kantanut vintille nojatuolin ja asettanut kasettisoittimen päälle roikkumaan punaisen hehkulampun. Ulkotiloissa en ollut muuttanut mitään maisemassa, vain tuonut paikalle ämpärin, jossa oli kannessa ohjeet ja sisällä korvalappustereot ja nauha. Myös *Kökarissa* esityspaikat olivat autenttisia. Emme lavastaneet kohtausympäristöjä, vaan sopeuduimme ja käytimme hyväksemme sitä, mitä jo oli. Tarinamme kertoivat Kökarista, joten siltäkin osin esitys oli myötäsukainen paikkaan nähden.

Molemmissa esityksissä oli myös elementtejä, jotka voi tulkita epäsuhtaisiksi. *Kökarissa* niitä olivat alkupuolen hahmot kalliolla. Hahmoista voimakkaimmin maisemasta esiin nousi äärimmäisen hidastetusti, ruostuneella tandempyörän raadolla paikallaan polkeva punatakin hahmo. Hahmoa ei selitetty mitenkään, eikä se enää esiintynyt alun jälkeen. Se oli kuin toisesta maailmasta kökarilaiselle kalliolle kiskaistu olento. *Siurunmaassa* taas, kuten aiemmin totesin, Navetta-nauhan kohdalla navetan kaaosmaisen nykytilanteen ja nauhojen nostalgisen muistelun välillä voi nähdä ristiriitaa.

Mike Pearson kirjoittaa, kuinka jatkuvasti jätämme merkkejä elinympäristöömme, ja kuinka ympäristömme on täynnä merkkejä ja jälkiä eri aikakausista, eri ihmisistä ja eri hetkistä (Pearson 2006, 37–41). *Siurunmaassa* navetassa näkyi selvimmin, kuinka nykyajan ihmiset jättävät jälkeensä valtavan tavaramäärän. Historian kerrostumat olivat läsnä varastoitujen tavaroiden ja niihin liittyvien tarinoiden kautta. Eri ihmisille ne kertoivat eri tarinoita: kylvyt istuma-ammeessa ja saunassa (amme, saunan matto), hiihtoretket ja -kilpailut (sukset navetan orrella), kun tietokone tuli perheeseen (vanhat tietokoneet), aika, jolloin kylän posti tuli isoisälle jaettavaksi (postilokerikko). Kaikki nämä kymmenet ja kymmenet tarinat olivat yhtä lailla läsnä katsoja-kuulijoille, kuin ne tarinat, joita nauhalla kerrottiin.

McLucas, edesmennyt Brith Gofin jäsen, lisää isännän eli paikan ja aaveen eli esityksen joukkoon vielä kolmanen osapuolen: yleisön eli todistajan. Näiden kolmen tekijän vuorovaikutuksessa syntyvät paikkakohtaisen esityksen merkitykset. ”It is the mobilisation of this Trinity that is important – not simply the creation of the Ghost. All three are active components in the bid to make site-specific work.” (McLucas 2001, 128.) Myös Wilkie korostaa paikkakohtaisen esityksen merkitysten syntyvän paikan, esityksen ja katsojan vuoropuhelussa (Wilkie 2002, 254–257).

Siurunmaan yleisön muodostivat äitini sisarukset ja heidän perheensä, joista suurimmalla osalla oli elämänmittainen suhde Siurunmaahan ja Mäntylän taloon. Jokaisella katsoja-kuulijalla oli oma näkökulmansa ja oma historiallinen kokemukserostumansa. Paikat, joista puhuttiin, olivat siinä, olemassa ja todellisia, mutta kuinka eri tavoin näkivät paikat itse sisarukset eli kertojat ja heidän lapsensa ja lapsenlapsensa, jotka saattoivat vain mielessään kuvitella ja sijoittaa nykyiseen ympäristöön menneet kertomukset?

Jotkut kommentit antoivat olettaa, että paikat myös vaikuttivat kokemukseen. Yksi juhlija, joka oli käynyt kuuntelemassa yöaikaan riihen luona siellä olevan nauhan, kertoi kuinka oli ollut hienoa nähdä Oratunturin piirtyvän taivasta vasten ja kuulla H:n muistelevan, kuinka hän oli pienenä poikana aina halunnut lähteä saamelaisten mukana ettotöihin¹⁷ Oratunturiin. Joku ihmetteli Beatlesin soittamista navetassa ja useampi päivitteli navetan tilaa.

17 Etto ja ettoaminen tarkoittaa porojen kokoamista maastosta yhteen erotusta varten.

Kökar-esityksessä yleisönä oli muutama paikallinen, loput olivat kesäasukkaita ja turisteja. Paikallisten suhde ympäristöön oli hyvin erilainen kuin turistien. Jotkut liikkuvat esityspaikoissa ensimmäistä kertaa, ja siten esitys antoi heille ensimmäisen suhteen kyseiseen paikkaan.

7.2 Todellisuus ja fiktio

Hotinen puhuu arkitodellisuuden fiktioitumisesta ja siitä miten esitys, joka perinteisesti on perustunut illuusioihin on reagoinut tähän. Hän näkee kaksi suuntaa: ensiksikin pyrkimyksen totuuteen, dokumentaarisuuteen ja faktaan, esimerkiksi juuri viemällä esitys teatteritilojen ulkopuolelle, ja toiseksi metarakenteiden eli fiktion fiktiossa lisäämisen ja osoittamisen. Hotinen kuitenkin kyseenalaistaa todellisuuspyrkimysten mahdollisuuden irroittaa esitys illuusiosta, ja kysyy, jospa ne vain muuttavatkin illuusion käsitettä tai jopa toimivat illuusioperiaatteen huipennuksena. Hänen mukaansa illuusion voima ja ”kyky rohmata uusia asioita sisäänsä on vahva”. (Hotinen 2002, 52–53.)

Nick Kaye kirjoittaa samasta illuusion voimasta paikan suhteen. Kun paikkaa yritetään tavoittaa nimeämällä ja määrittelemällä sitä, se samalla liukuu ulottumattomiin. Representaatio on mahdollinen vain representoidun poissaollessa. Samoin paikan representaatio toteutuu vain paikan poissaolon myötä. Kun paikoista tulee osa fiktiota, ne samalla katoavat fiktioon. (Kaye 2001, 8.)

Paikan ja fiktion suhde ei ole kuitenkaan mielestäni aivan niin yksinkertainen. Tekstin teoriassa sanat ovat aina tyhjiä merkityksestä: viittauksen kohde ei ole niissä läsnä (Koskela & Rojola 1997, 74).¹⁸ Tästä johtuen fiktiiviset, kirjalliset teokset samalla, kun kuvailevat paikkaa tai kertovat siitä, luovat sitä. Ilman sanallista kuvailua paikkaa ei ole olemassa. (Waugh 1990, 88.) Paikkakohtaisessa esityksessä konkreettinen paikka on kuitenkin olemassa. Kuvailun kohde on nähtävissä ja koettavissa kehollisesti. Näin ollen paikka myös vastustaa fiktiota. Paikan ja esityksen välille syntyy jännite, joka ei ole staattinen vaan jatkuvasti muuttuva.

¹⁸ Ajatus, siitä että merkitys ei ole koskaan varsinaisesti läsnä merkissä, on jälkistrukturalistien muotoilema. Merkitys syntyy erojen kautta ja niin merkin merkityksessä on aina kyse siitä, mitä merkki ei ole.

Arlander (1998, 30) kirjoittaa samaisesta jännitteestä paikkakohtaisessa esityksessä:

-- sensijaan, että muutamalla tehokkaalla merkillä luotaisiin viittaukset tietyn tyyppiseen tilaan tai tehokas metafora jostakin kuvitteellisesta maailmasta, tila ikäänkuin toistaa itseään, sisältää samaa ja joskus myös ristiriitaista informaatiota itsestään, vaikka se samalla toimii myös 'merkinä'. Tätä voidaan myös pitää epäteatterillisuutena, mikäli esitys nähdään merkkijärjestelmänä, jossa olennaista on merkin viittauskohteen poissaolo. Tällöin esitystapahtumassa luodaan aktiivisesti jonkinlainen esteettinen etäisyys, jännite toden ja epätoden välillä.

Irwinin (2007, 72) mukaan paikkakohtaisessa esityksessä kiinteän katsomon ja rampin puuttuminen aiheuttaa näyttelijän ja katsojan roolien hämärtymistä, samoin kuin se hämääntyy teatterillisten ja ”todellisten” elementtien rajoja. Todellisten ja fiktionaalisten eli löydettyjen ja rakennettujen elementtien sekoitus paikkakohtaisessa esityksessä tekee niistä samanarvoisia ja esityksestä kollaasimaisen. Kollaasimaisuutta sekä *Kökarissa* että *Siurunmaassa* vahvisti se, että kumpikaan esityksistä ei ollut juonellinen. Molemmissa tarinoita ja puhujia oli monia. *Kökarissa* tyyllilajit vaihtelivat runollisesta koomiseen ja rituaalinomaiseen. Yhdistävät tekijät *Kökarissa* olivat monologiin henkilökohtaisuus, se että ne käsitelivät kokemuksiamme *Kökarissa* ja esityspaikka.

Kökar-esitys rakentui fiktiivisten ja faktisten elementtien sekoitukselle. Luomamme hahmot kertoivat sekoittaen sekä omista henkilökohtaisista kokemuksistamme että *Kökarista* ja *kökarilaisista* kuultuja, luettuja tai kuviteltuja tarinoita. Esiintymisen tapa vaihteli olemisesta esittämiseen.¹⁹ Muutama otteeseen esityksessä olimme vain omina itsenämme, erityisesti lopun kiitosrituaalissa. Rituaalissa esiintyjät kävivät vuorotellen laskemassa puukepin mereen kiittäen hiljaa mielessään tai ääneen jostain, mistä halusivat siinä tilanteessa. Tarkoituksena oli, että katsojatkin osallistuvat rituaaliin, mutta sitä ei tapahtunut esityksessä muuten kun että yksi pikkutyttö kävi myös laskemassa kepin mereen.

Mielestäni henkilökohtaisuuden tuominen esityskontekstiin helpottuu luomalla sille selkeä struktuuri ja toistettava, teatterillinen muoto. Voi ajatella, että samoin kuin tekstin teoriassa minusta tulee fiktiivinen heti, kun kirjoitan ’minä’ eli siirryn sanoihin ja

¹⁹ Petra Päivärinte hahmottaa opinnäytetyössään Michael Kirbyn roolimatriisiteoriaan pohjautuen jatkumon näyttämöllä olemisen tavoille: olla – esitellä – esittää – näytellä. Olemisessa pyritään mahdollisimman autenttiseen itsenä olemiseen, esiteltäessä ollaan esiteltävän asian ulkopuolella, esittämässä ollaan fiktion sisällä ja näyteltäessä esitetään roolia fiktiassa. (Päivärinte 2007, 43.)

symboliselle tasolle, niin samoin esityksessä minusta tulee ainakin jossain määrin fiktiivinen, kun rajaan ja tyyliittelen henkilökohtaisen 'tarinani'²⁰ ja esitän sen katsojille. Samasta ilmiöstä puhuu Hotinen toteamalla, että ”fiktiivisen henkilöhahmon välttely ei kuitenkaan poista sitä tosiseikkaa, että esittäminen on aina symbolista toimintaa. Esityksen sisällä toimiva ”oma itse” fiktioituu tai symbolisoituu joka tapauksessa, eriasteisesti mutta aina.” (Hotinen 2002, 224.)

Tämän saman fiktioitumisen voi nähdä tapahtuneen myös *Siurunmaassa*, tosin lievemmin. *Siurunmaa* pohjautui todellisten ihmisten todellisiin kokemuksiin Mäntylän tilalla. Esitystä leimasi siis dokumentaarisuus. Toisaalta kuten aiemmin olen todennut muistot ja muistelu eivät ole autenttisten tapahtumien kuvailua sellaisenaan, vaan ihminen rakentaa tapahtumista kertomuksia opittujen narratiivisten mallien mukaan. Samoin sosiaalinen konteksti vaikuttaa siihen, mitä ja miten ihmiset kertovat elämästään ja kokemuksistaan. Kieli toimii symbolisella tasolla ja siksi tiukasti tulkittuna kaikki puheemme on fiktiota, epätotta. Hedelmällisempää mielestäni on kuitenkin ajatella, että muistot ja muistelu ovat suhteellisesti totta: niillä on yhteys todelliseen kokemukseen, vaikka niiden muoto onkin rakennettua ja etäännytettyä.

Kökarissa hahmojen fiktioaste vaihteli. Voimakkaimmin fiktiivisenä hahmona näen Turistin, joka sekin perustui esittäjänsä todellisiin kokemuksiin Kökarilla. Hahmo oli eniten työstetty, koska se syntyi jo ensimmäisenä päivänä. Turisti parodioi matkailijaa, joka saapuu kohteeseen, mutta ei halua asettaa itseään alttiiksi paikalliselle luonnolle, ihmisille, tavoille eli olosuhteille ylipäänsä, vaan suojautuu niiltä kaivaten omaa normaalia elämäänsä ja turvallista kaupunkiympäristöä. Turistin koomisuuden ja karikatyyrisyyden kautta vieraan paikan tuottamat vierauden ja sosiaalisen ahdistuksen tunteet saivat muodon ja purkautumiskanavan.

Oma hahmoni, jonka oikeastaan nimesin vasta tähän työhön ”pelastusliivinaiseksi”, toimi esittämisen tasolla. Minulla oli ”roolivaatteet”, jotka liittyivät kertomaani tarinaan eli sadetakki, kumisaappaat ja pelastusliivit. Puhuin venematkasta, jonka teimme Källskäriin ja matkalla kohtaamastani kökarilaisesta miehestä. Teksti oli ekonominen, elliptinen ja harjoiteltu. Annoin kokemukselleni tyyliittelyn ja esityksellisen muodon. Näin ollen 'minä' esityksessä fiktioitui/duin.

20 Tarinalla en tässä yhteydessä tarkoita pelkästään juonellista kertomusta, vaan mitä tahansa sanoiksi, eleiksi tai liikkeiksi puettua kokemusta tai ajatusta.

Esiintyjän keho, samoin kuin paikka, toimii kuitenkin fiktionaalisuutta vastaan. Se on konkreettinen ja aistittavissa. Kehon todellisuus ja sen ulottuvuudet eivät katoa, vaikka niitä kätkettäisiin puvustuksen, maskin ja tarinan illuusion taakse. *Kökarissa* erityisesti raskaana ollut naisesiintyjä ja esittämänsä raskaana oleva nainen loivat jännitettä fiktion ja todellisuuden välille. Raskaus, kehittyvän sikiön läsnäolo pyöreän vatsan suojassa, on voimakkainta ihmiselämän kehollisuutta. Esityksessä esiintyjää verhosivat vain ohut fiktiivisyyden suoja. Hän kuvitteli raskaana olevan naisen kolmetuhatta vuotta aiemmin, joka odotti hylkeenpyytäjää miestään palaavaksi. Kun katsojat näkivät, että hän oli itse raskaana, väistämättä toisen tarinasta tuli osa hänen tarinaansa. Todellisuus istui esityksessä yhtä voimakkaasti kuin kuvitteellisuus.

Hotinen (2002, 57) ei ole vakuuttunut kehon ”totuudellisuudesta”. Hänen mukaansa esityksissä näkee usein teeskenneltävän paljasta itseä ja paljasta ruumista. ”Usein tämä tavoite – riisua teatraalisuus paljaan itsen edestä – johtaakin narsistiseen vastakohtaansa: omasta itsestä tulee näyttelyesine, egotaiteellinen teos, jonka teatraalisuus on vain toisenlaista, realistisen paljauden rooli” (Hotinen 2002, 57). En tunnista Hotisen mainitsemaa teeskentelyä tapahtuneen *Kökarissa*. Ehkäpä fragmentaarisuus, omien kokemustemme verhoaminen ja sekoittaminen osittain kökarilaisten tarinoin, tyylyttely ja jokaisen monologin muotoutuminen osaksi kokonaisuutta, yksilöiden osaksi ryhmää, ehkäisivät narsistista itsensä esittelyä. Toisaalta näen, että esimerkiksi juuri raskaana olevan naisen konkreettinen ja väistämätön biologisen olemassaolon viesti, ohittaa tai ylittää pelkän jonkin poissaolevan merkinä tai symbolina toimimisen.

8 LOPUKSI

Opinnäytetyössäni olen tarkastellut kahta paikkakohtaista esitystä *Siurunmaa* ja *Kökar*, jotka molemmat valmistuivat kesällä 2007. Esitykset syntyivät niistä paikoista käsin, joissa ne esitettiin. Ensimmäisen tein yksin ja jälkimmäisen kuuden hengen työryhmässä devising-metodilla. Suhteeni esityspaikkoihin oli hyvin erilainen: *Kökarissa* en ollut koskaan aikaisemmin käynyt, mutta *Siurunmaa* on lapsuudestani asti ollut erittäin merkittävä paikka minulle.

Ympäristöesteetikko Arnold Berleantin mukaan ihminen ei koe, eikä havainnoi ympäristöään pelkästään näköaistin kautta vaan olemme osa ympäristöämme erottamattomasti. Tietoisuus, keho ja ympäristö eivät ole toisistaan erillisiä, vaikka siltä usein vaikuttaa ja vaikka käyttämämme kieli niin antaa ymmärtää. (Berleant 2006, 91–97.) *Kökar*-prosessissa kokonaisvaltainen kokeminen ja paikan hahmottaminen olivat läsnä esityksen teossa. Työskentelimme joka päivä kehollisesti, työstimme kokemuksiamme ja tunteitamme kehon kautta. Kehotyöskentely syvensi prosessia, mutta varsinaista esityksellistä materiaalia sitä kautta syntyi vähän. Paikan lisäksi työskentelyyn vaikutti kokonaistilanne, kuten ryhmädynamiikka, yhteisöllinen asuminen ja esityksen valmistamisen käytännölliset ja taiteelliset vaatimukset.

Siurunmaassa kokemukset ympäristöstä eli Mäntylän tilasta saivat narratiivisen muodon. Sen sijaan, että olisin esittänyt omaa kokemustani minulle rakkaasta paikasta, haastattelin lähisukulaisiani. Pyysin heitä kertomaan lempipaikoistaan Mäntylän tilalla, vaikeista ja mukavista muistoista, mitä paikkaan liittyi tai siitä, miten ympäristössä näkyi heidän käden jälkensä. Haastatteluista koostin viisi eri nauhaa teemoittain. Muistelupuheen lisäksi nauhoilla oli musiikkia, muuta puhetta sekä ääniä. Sijoitin nauhat paikkoihin, joista puhuttiin tai jotka muulla tavalla resonoivat puhutun kanssa.

Narratiivisuus oli voimakkaasti läsnä myös *Kökarissa*. Esitys rakentui seitsemän monologin varaan. Monologit kuvasivat, toiset etäännytetymmin ja tyylytellymmin kuin toiset, työryhmämme jäsenten kokemuksia *Kökarista* tai sitä, millä tavoin *Kökar* kosketti ja tuli lähelle kutakin. Monologiin lisäksi esityksessä oli erilaisia liikkuvia tai paikallaan olevia puhumattomia hahmoja, lauluja ja lopussa pieni rituaali.

Molemmissa esityksissä paikan kokemusta välitettiin siis puheen kautta. Sosiaalipsykologi Mikko Saastamoisen mukaan ihminen tekee kokemuksiaan ymmärrettäväksi itselleen ja muille kertomalla siitä. Nämä kertomukset ovat kontekstisidonnaisia ja käyttävät hyväkseen kulttuurista löytyviä narraatiivisia malleja. (Saastamoinen 2000, 1–2.) Mielestäni teatteri tarjoaa narratiivisia malleja siitä, miten kokemuksia välitetään yleisölle. *Kökarissa* elimme saarella kaksi viikkoa ja rakensimme teatterin keinoja hyväksi käyttäen kokemuksistamme esityksen.

Näen, että molempiin esityksiin olisi ollut mahdollista tuoda kehollista ympäristön kokemusta voimakkaammin läsnä olevaksi itse esitystilanteeseen. Esimerkiksi

Siurunmaa-nauhoihin suunnittelin jossain vaiheessa sisällyttäväni ohjeita, joissa kuulijaa kehoitettaisiin vaikkapa haistamaan maata. Päädyin kuitenkin nauhoihin, jotka olivat lopulta hyvin pelkistettyjä elementeissään: muistelupuhetta ja ääniefektejä tai musiikkia. Vain yhdellä nauhalla puhuin itse. Kerroin Siurunmaan maantieteellisen sijainnin ja tulkinnan siitä, mistä paikka on saanut nimensä.

Kökarissa katsojan kehoa aktivoitiin. Esityksen olennainen osa oli yleisön kävely kohtauspaikasta toiseen. Joillekin katsojille tarjottiin pensaasta poimittuja vadelmia syötäväksi ja loppurituaalissa kaikille jaettiin kepit, jotka olisi ollut mahdollista laskea veteen. Jälkikäteen ajateltuna olisi ollut mielenkiintoista sisällyttää esitykseen enemmän tanssia tai liikettä, tutkimusta esiintyjän kehon ja ympäristön suhteesta. Kaikkia mahdollisuuksia ei lyhyen prosessin aikana kuitenkaan ehtinyt kokeilla, ja tekstin ja puheen kautta materiaalia syntyi vaivattomammin. Se oli selkeästi ryhmälle luontevampi tapa rakentaa esitystä.

Esityspaikat olivat molemmissa esityksissä autenttisia. Ympäristöä ei muokattu juurikaan, eikä sitä pyritty myöskään kontrolloimaan. Näin kaikista tapahtumista, mahdollisista eläimistä ja ihmisistä, jotka sattuiivat paikalle tuli osa esitystä ja katsojakokemusta.

”Löydetyn” ja rakennetun eli paikan ja esityksen suhde oli molemmissa pikemminkin myötäilevä kuin konfliktissa oleva. Tarinat ja muistot kertoivat esityspaikasta, eivät jostain aivan muusta. Paikat kertoivat esitysten rinnalla omaa tarinaansa. *Kökarissa* esitysympäristönä toiminut kotiseutumuseon pihapiiri toi saaren menneisyyden läsnäolevaksi, ja nykyaikaan viittasi tuulivoimala ”Mika”. *Siurunmaassa* ympäristö oli katsojille ennestään tuttu, ja nauhoilta kuullut muistot yhdistyivät heidän omiin kokemuksiinsa ja tarinoihinsa. Ne aiheuttivat myös toimintaa juhlien aikana ja esitystapahtuma laajeni pelkästä nauhojen kuuntelusta juhlien mittaiseksi.

Irwinin (2007, 72) mukaan paikkakohtaisessa esityksessä teatterillisen ja todellisen rajat hämärtyvät, ja niistä tulee samanarvoisia merkityksen muodostajia. *Siurunmaassa* esityksen fiktioaste oli hyvin pieni, olivathan haastattelut pikemminkin dokumentaarisia. Toisaalta myös muistelemineen on fiktion rakentamista. Sanat esittävät ja viittaavat sellaiseen joka ei ole todellisesti läsnä tässä ja nyt. Nauhat olivat myös rakennettuja, pitkistä haastatteluista editoituja kokonaisuuksia. Rakensin nauhoihin

kerronnallista kontekstia, kuten Koti-nauhaan, joka jäljitteli radionkuuntelua ja kanavalta toiselle surffaamista. *Kökarissa* fiktioituivat omat minämme.

Esiintymisentapa vaihteli: osa hahmoista oli tyylitellympiä ja fiktiivisempiä kuin toiset, kaikki nojasivat kuitenkin henkilökohtaisiin kokemuksiimme saarella.

LÄHTEET

Painetut lähteet:

Arlander, Annette 1998. Esitys tilana. Teatteritaiteen taiteellispainotteisen tohtorintutkinnon kirjallinen osuus. Helsinki: Teatterikorkeakoulu.

Berleant, Arnold 2006. Mitä on ympäristöestetiikka? Suom. Martti Honkanen. Teoksessa Ympäristö arkkitehtuuri estetiikka. Toim. Arto Haapala, Martti Honkanen & Veikko Rantala. Toinen painos. Helsinki: Yliopistopaino. 87–114.

Carlson, Marvin 2006. Esitys ja performanssi. Kriittinen johdatus. Suom. Riina Maukola. Helsinki: Like.

Fraleigh, Sondra Horton 1987. Dance and the lived body. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press.

Haapala, Arto 2006. Arjen arkisuus ja esteettisyys. Teoksessa Ympäristö arkkitehtuuri estetiikka. Toim. Arto Haapala, Martti Honkanen & Veikko Rantala. Toinen painos. Helsinki: Yliopistopaino. 129–144.

Hotinen, Juha-Pekka 2002. Tekstuaalista häirintää – Kirjoituksia teatterista, esitystaiteesta. Helsinki: Like.

Houston, Andrew & Nanni, Laura 2006. "Editorial Heterotopian Creation: Beyond the Utopia of Theatres and Galleries" pääkirjoitusartikkeli lehdessä Canadian Theatre Review 126 Spring 2006. 5–9.

<http://www.kokarkultur.com> [luettu 23.4.2008]

http://en.wikipedia.org/wiki/Maurice_Merleau-Ponty [luettu 23.4.2008]

Hunter, Victoria 2005. Embodying the Site: the Here and Now in Site-Specific Dance Performance. Artikkelilehti lehdessä New Theatre Quarterly vol. 21 Issue 4. November 2005. 367–381.

Irwin, Kathleen 2007. The Ambit of Performativity. How Site Makes Meaning in Site-Specific Performance. Väitöskirja. Helsinki: Taideteollinen korkeakoulu.

Jakovljevic, Branislav 2005. The Space Specific Theatre. Skewed Visions' *The City Itself*. The Drama Review 49, 3 (T 187), Fall 2005. 96–106

Kaye, Nick 2001. Site-Specific Art. Performance, Place and Documentation. London and New York: Routledge.

Merleau-Ponty, Maurice 1964/1993. Silmä ja mieli. Suom. Kimmo Pasanen. Helsinki: Taide.

Mäkinen, Eija 2008. Taiteen palvelija kaksoisroolissa. Teatteri-lehti 1/2008. 8–12

Pearson, Mike 2006. "In comes I". Performance, Memory and Landscape. Exeter: University of Exeter Press.

Päivärinne, Petra 2007. Esitystaiteen kentällä. Henkilökohtainen maastokartoitus. Opinnäytetyö. Helsingin ammattikorkeakoulu Stadia. Helsinki: Stadia

Saastamoinen, Mikko 2000. Elämänkaari, elämäkerta ja muisteleminen. Teoksessa Ruumis, minä ja yhteisö. Sosiaalisen konstruktionismin näkökulma. Toimittaneet Pekka Kuusela & Mikko Saastamoinen. Kuopion yliopiston selvityksiä E. Yhteiskuntatieteet 21. Kuopio: Kuopion yliopisto. Artikkelin julkaistu internetissä <<http://www.uku.fi/~msaastam/MS1.PDF>> [luettu 23.4.2008]

Stedman, Sam 2006. The Power of Site-Unspecificity. Canadian Theatre Review 126 Spring 2006. 48–52.

Turner, Cathy 2004. Palimpsest or Potential Space? Finding a Vocabulary for Site-Specific Performance. Artikkelin lehdessä New Theatre Quarterly 20:4 (November 2004). 373–390.

Waugh, Patricia 1990. Metafiction. The Theory and practice of self-conscious fiction. 5. painos. London and New York: Routledge.

Wilkie, Fiona 2002. Kinds of Place at Bore Place: Site-Specific Performance and the Rules of Spatial Behaviour. Artikkelin lehdessä New Theatre Quarterly 18:3 (August 2002). 243–260.

Painamattomat lähteet:

Pearson, Mike 2007. Theatre/Archaeology. Luennot Taideteollisessa korkeakoulussa 23.8.–24.8.2007.

Tuomivaara, Sini-Maria 2007. Työpäiväkirja *Siurunmaa*-prosessista.

LIITTEET

Liite 1 *Kökar*-esityksen rakenne.

<i>Kohtaus</i>	<i>Paikka</i>	<i>Sisältö</i>
Alku	Vikingalundin piha	Marko ottaa katsojat vastaan ja antaa heille ohjeita esitystä varten.
Hahmot kalliolla	Tie Vikingalundilta Mikalle (tuulivoimala) ja sitä ympäröivät kalliot	Katsojat kulkevat kohti Mikaa ja näkevät matkan varrella kalliolla sanattomat hahmot: Vedenneito (Kati), Punatakinen polkupyöräilijä (Seija-Leena), Pyörivä sadetakkinainen (Sini-Maria) ja Kökar-tanssia tanssiva nainen (Marja).
Turisti 1	Mika	Turistin (Laura) monologi.
Bröllopsdag	Mikan ympäristö	Turistin monologi keskeytyy, kun kolme neitoa (Sini-Maria, Marja ja Kati) tulevat laulaen. Ottavat polkupyörät ja huristavat mäkeä alas. Turisti ohjeistaa katsojat seuraamaan laulavia neitoja.
Jag gillar en man som heter ö	Tie Vikingalundilta Mikalle ja sen viereiset vadelmapensaat.	Nuoren neidon (Kati) monologi.
Sjömanshustru (kuva)	Vikingalundin ikkuna	Sjömanshustru (Marja) istuu yläkerran ikkunassa, virkkaa. Lanka ulottuu ikkunasta maahan. Sanaton kohtaus.
Markon vapaapäivä	Vikingalundin portaat	Markon monologi.
Turisti 2	Auto Vikingalundin pihalla	Turisti kiinnittää katsojien huomion, kun nämä menevät auton ohi. Turistin toinen monologi.
Bröllopsdag 2	Maantie	Neidot (Kati ja Sini-Maria) pyöräilevät tietä pitkin laulaen.
3000 vuotta sitten	Hembygdsmuseumin piha, kallio	Raskaana olevan naisen (Seikku) laulut ja monologi.

Sjömanshustru	Hembygdsmuseumin piha, aitan edusta.	Sjömanshustrun (Marja) monologi.
Längtan	Hembygdsmuseumin venekatos, vene.	Pelastusliivinaisen (Sini-Maria) monologi.
Kalarituaali	Polku meren rantaan ja meren ranta.	Marko ohjaa katsojat meren rantaan. Matkalla ohittavat aata laulavat (Marja, Laura ja Kati). Raskaana oleva nainen (Seikku) kalastaa tyhjällä haavilla. Nainen (Sini-Maria) tulee laulaen ja jakaa haavista lyhyitä keppejä. Loppukiitosrituaali.